وليم شيكسبير

عطيل

ترجمها نظما وكتب المقدمة والحواشى

د. محمد عنانى



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٥

الفهـرس

الموضـــوع	الصفحة
التصدير	٥
أولاً : المقدمة	٩
١ - النوع الأدبى	١١
٢ - مصادر الحبكة	١٤
٣ - طابع المسرحية الخاص	٢٠
٤ - الدلالة الجغرافية : الصراع بين عالمين	٢٢
٥ - رمزية الانتقال	٢٦
٦ - المدخل الثقافى والإطار الرمزى	٣١
٧ - البناء الدرامى	٣٦
٨ - عدم الانتماء	٤١
٩ - حتمية السرعة	٤٥
١٠ - الزمن المزدوج	٥١
١١ - الرؤية التراجيدية	٥٧
١٢ - النقد النسائى	٦٤
١٣ - المذاهب الحديثة : التاريخية الجديدة ، التفكيكية ، المادية الثقافية	٧٠
ثانيًا : نص المسرحية	٨١
ثالثًا : الحواشى	٢٨٧
رابعًا : قائمة المراجع	٣٤٧

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير

هذه هى الترجمة العربية الكاملة لمسرحية **عطيل** التى كتبها وليم شيكسبير شاعر الانجليزية الأكبر فى نحو عام ١٦٠٤ ، وهى المسرحية العاشرة التى أترجمها له ، وتجمع بين النظم والنثر بدافع الأمانة وفقًا للأصل ، أى تخرج النظم المرسل (blank verse) نظمًا مرسلاً أى غير مقفى ، والمقفى مقفى، والنثر نثرًا ، والتزمت بالنص المنشور فى طبعات آردن (Arden) المتوالية ، والنسخة التى لدىّ هى طبعة آردن الثانية التى صدرت عام ١٩٥٨ وأعيد طبعها بعد ذلك مرات عديدة حتى عام ١٩٩٤ ، تاريخ طبع نسختى ، وقد التزم فيها المحرر الأستاذ المرموق م.ر. ردلى (M. R. Ridley) بطبعة الكوارتو الأولى للمسرحية عام ١٦٢٢ لا بالطبعة التالية وهى طبعة الفوليو عام ١٦٢٣ (ضمن أعمال شيكسبير كلها) استنادًا إلى أن النص الوارد فى الطبعة الأولى يمثل أصدق تمثيل صورة النص الذى كتبه شيكسبير بخط يده ، وأما التعديلات التى أدخلت على الطبعة الثانية والطبعات التالية فقد تكون من صنع شيكسبير نفسه استجابة لطلب بعض الممثلين أو المخرجين ، وقد تكون من إضافة المحرر الذى تولى إعداد النص لإدراجه فى طبعة الأعمال الكاملة ، ولذلك فنحن واثقون ، كما يقول ردلى ، من أصالة النص الأول ونسبته إلى شيكسبير، وأما النصُّ المعدل فالشك يكتنف مصدر التعديلات، وفى عام ١٩٩٧ صدرت الطبعة الثالثة فى سلسلة آردن من تحرير أ.أ. ج. هونيجمان (E. A. J. Honigmann) الذى أثبت أن طبعة الكوارتو الأولى قد التزمت 'بالمسودات' المكتوبة بخط الشاعر نفسه ، لكننى لم أستند إليها فى الترجمة ، والنسخة التى لدىّ

صـدرت عام ٢٠٠٣ ، بسـبب تضارب بعض قـراءاتهـا مع النص الذى درج عليه قـراء طبـعـات آردن المتـواليـة، ونورمـان سـاندرز (Norman Sanders) محـرر طبعة نيوكـيمبـريدج، التى صدرت أول الأمر عـام ١٩٨٤ ، يحافظ على الإتسـاق حين يأخذ ببعض قراءات الكوارتو الأول ، قـائلاً فى ذيل مقدمته للطبـعة المزيدة المنقحة للمسـرحية الصـادرة عام ٢٠٠٣ (فى صـفحـة ٦١) إن الاحتـمال لا يزال قـائمًا فى أن يكون نص الكوارتو الأول هو النص الذى قُدّم عـلى المسرح فـعـلاً ، ربما بالصورة التـى نطقه بهـا الممثلون ونسخه عنهم النُسّاخ ، وعلى أى حـال فنحن هنا أمام نص لا سبيل إلى الشك فى نسبتـه كله إلى الشاعر نفسـه . وقد بينت جميع الاختـلافات بين النصين (الكوارتو والفوليو) فى الحواشى ، وأما يكتر (Pechter) محرر طبعة نورتون (Norton) الصادرة عام ٢٠٠٤ ، فهو لا يحيد عن الفوليو ، وإن كانت طبعته حافلة بالتعليقات النقدية على المسرحية، منذ صدورها وحتى العام الذى طبعت فيه، وقد استفدت منها أجلّ استفادة .

وقد اطلعت عـلى بعض الترجمـات العربيـة السابقة لـنص شيكسبـير بالفـصحى وبالعـاميـة ، وهـى ترجمـات الشـاعر الكـبيـر خليل مطران ، وجبـرا إبراهيم جبـرا بالفصحى ، ونعمان عاشور ، ومصطفى صفوان بالعامية المصرية ، وأرى أن مذهبى فى الترجـمة يختلف عنهم جـميعًا ، وإن كنت كـدأبى لا أميل إلى الحديث عن ترجـمات غيرى بل أترك المقارنة للدارسين ، وأحيل من يريد الاستـزادة فى مجال الترجمة الأدبية ونظرياتها إلى كتـابين من كتبى هما **الترجمـة الأدبية بين النظرية والتطبيق** ، دار نشـر لونجمان ، الطبـعة الثالثة ٢٠٠٤ ، **ونظرية الترجمة الحديثة** ، دار نشر لونجـمان ، عام ٢٠٠٣ ، وربما وجد القارئ فيهما ما يرد على تساؤلاته بشأن مذهبى فى الترجمة .

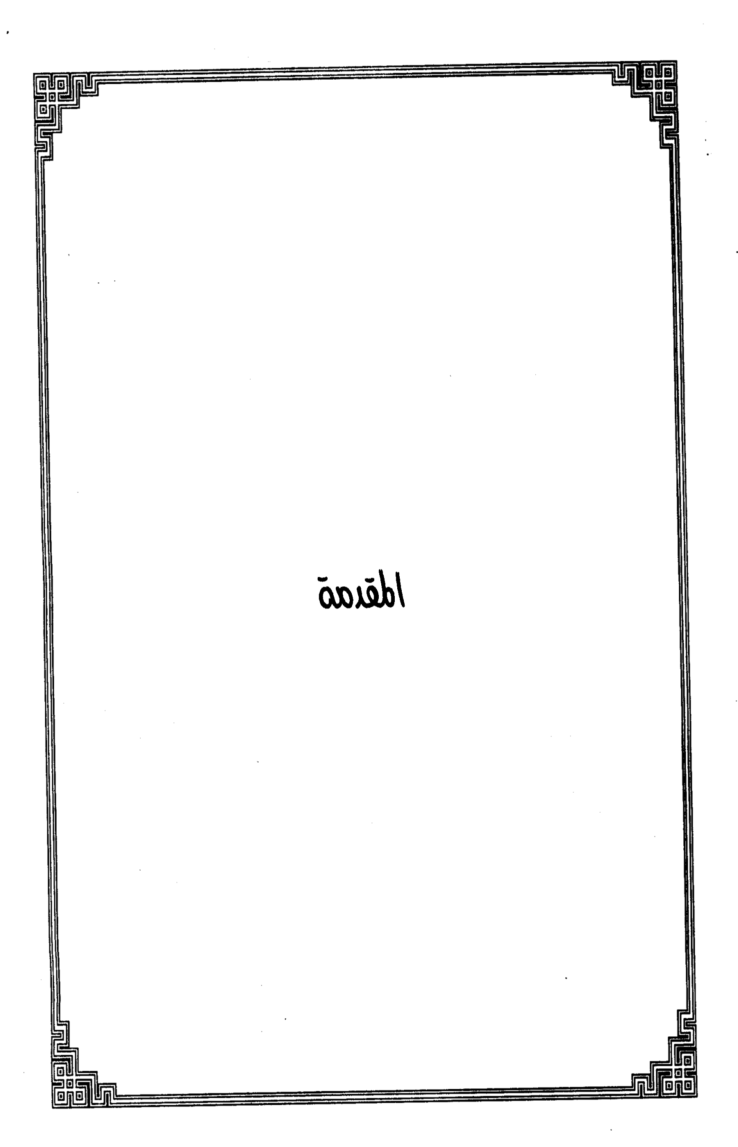
وأقدم لهذه الترجمة الجديدة بمقدمة أعتقد أنها كافية ، وإن لم تكن وافية ، تتضمن أهم ما يهم القارئ الـعربى أن يعرفه عن النص ، وأما عن النظم الـذى توسلت به فهو يلتزم بمناهج الأصل الإيقاعية من تنوع وتباين ، فأنا أترجم النظم المرسل - كما قلت -

أى الخالى من القافية بالصورة التى ورد بها فى الأصل ، وضبطت النظم بالشكل تيسيراً للنشء، مراعيًا المستوى اللغوى للشخصية والموقف الدرامى ، فإن تحول شيكسبير إلى النثر تحولت إليه ، وإذا كانت البحور الصافية التى يستخدمها المحدثون فى معظم شعرهم هى الغالبة عندى ، فإننى أحيانًا كنت ألجأ إلى التركيب بصورة لن يستعصى إدراكها على الخبير بفنون الشعر العربى ، وليس هذا التصدير بالمكان المناسب لمناقشة دقائق الأبنية العروضية العربية . وقد التزمت الدقة المطلقة فإذا استدعى الأمر إضافة شىء وضعته بين قوسين مربعين ، وأرقام السطور تشير إلى أرقامها فى طبعة آردن المشار إليها تيسيراً لمن يريد المقارنة بين الأصل والترجمة وفى المقدمة أشير إلى أرقام الفصول والمشاهد والسطور هكذا : ٢/١/٢١٣ مثلاً تعنى الفصل الثانى / المشهد الاول / السطر ٢١٣ . وإلى جانب المقدمة ذيّلت النص بحواش موجزة توضح بعض المشكلات وغيرها من القضايا النصية والفنية ، وتساعد المتخصص على المزيد من الفهم للنص الذى مضى على كتابته زمن طويل . ولابد أن أعرب عن شكرى الخالص لصديقى الأديب والمترجم الدكتور ماهر البطوطى الذى أمدنى بما احتجت إليه من مادة علمية أرسلها لى من نيويورك ، ولأخى العزيز ، الكاتب والمترجم النابه ، أحمد صليحة الذى لم يبخل علىّ بالطبعات الحديثة للمسرحية ، إذ أرسلها من نيويورك كذلك ، ولصديقى العلامة والأديب الدكتور ماهر شفيق فريد الذى قرأ النص العربى بعناية وأرشدنى إلى ما يحتاج فيه إلى تعديل ، فإليهم جميعًا منى أجل وأعظم تقدير .

وبعد فأرجو أن أكون قد ملأتُ بهذا فراغًا فى مكتبة النصوص الشيكسبيرية ما دام لكل جيل الحق فى إخراج مفهومه الخاص لتراث الماضى ، خصوصًا حين يكون النصّ من نصوص هذا الشاعر العظيم . والله ولىّ التوفيق .

محمد عنانى

القاهرة - ٢٠٠٥



المقدمة

المقدمة

سوف أقتصر فى هذه المقدمة ، على نحو ما فعلت فى مقدماتى لترجماتى السابقة لمسرحيات شيكسبير ، على إيراد المعلومات الأساسية اللازمة لتفهم النص ، وعرض أهم الآراء النقدية فى المسرحية حتى عام ٢٠٠٣ ، مع الإلماح فى فقرة أو فقرتين إلى اشتداد ساعد النظرة التاريخية الجديدة (New Historicism) ، التى تجلت فى كتاب ستيفن جرينبلات (Stephen Greeblatt) الأخير وعنوانه **وليم فى العالم : كيف أصبح شيكسبير من هو !** (*Will in the World : How Shakespeare became Shakespeare*) الصادر عام ٢٠٠٤ ، واقترابه فيه ما يسمى بالشعرية الثقافية (cultural poetics) .

١ - النوع الأدبى :

وأبدأ ملاحظاتى التى تهم القارئ العربى بكلمة موجزة عن النوع الأدبى الذى تنتمى إليه المسرحية ، فأقول إنها تنتمى إلى المسرح الشعرى ، وهو النوع الذى سبق لى الحديث عنه فى بعض مقدماتى (انظر مقدمتى **للعاصفة** ٢٠٠٤) ، وإن كان من المفيد أن أكرر هنا أن طابع الشعر فى هذا المسرح لا يقتصر على ظاهرة النظم ، بل يتعداها إلى صلب الرؤية الفنية ، فهى رؤية تستمد قوتها من طاقة الاستعارة ، بأشكالها التى تتراوح ما بين الصور الشعرية المعتادة بشتى أنواعها وبين الرمزية التى قد تكون صريحة أحيانًا ، وقد تكون فى معظم الأحيان موحىً بها وحسب ، إلى جانب ما يتمتع به فن الشعر من تكثيفٍ فى الصوغ أى الضغط فى التعبير ، وهو ما تؤكده خصوصية البناء المسرحى الفريد فى **عطيل** ، وهو الذى دفع ناقدًا مرموقًا مثل روبرت ب. هايلمان (Robert B. Heilman) إلى أن يصفها بأنها "قصيدة درامية" فى كتابه الذى أصبح من المراجع الرئيسية ، وإن اختلف المحدثون معه فيما انتهى إليه من أحكام على حدث المسرحية ، وعنوانه "**سحر فى النسيج : الحدث واللغة فى 'عطيل'**" *Magic in the Web : Action and Language in 'Othello'* (١٩٥٦) وهو يبنى حجته على ما ذكره ويلسون نايت

(Wilson Knight) عن موسيقى عطيل فى كتابه الذائع بعنوان **"العجلة النارية : تفسير للمأساة الشيكسبيرية"** (*The Wheel of Fire : Interpretations of Shakes-pearean Tragedy*) الذى صدر أولاً عام ١٩٣٠ ، والطبعة التى بين أيدينا صدرت عام ١٩٦١ ، وفيه يحلل التقاء موسيقى النظم بموسيقى الصور الشعرية ، وبين التناسق فى بناء هذه الموسيقى وتلك ، وأما هايلمان فيقيم حجته على التوازى ما بين الطابع الشعرى للعمل (على نحو ما تفصح اللغة عنه) وبين الطابع الدرامى للحدث المسرحى المركز ، وهو التوازى الذى يصادفنا فى كل ثنيّة من ثنايا المسرحية ، على نحو ما سنعرض له عند الحديث عن البناء الدرامى .

ولأضرب مثلاً موجزًا لما يعنيه النقاد بهذا التوازى ، فعطيل البطل المغوار ، ما إن يقع فريْسة للشك ، وهو شكٌ تَفَنَّنَ النقاد فى تبرير جذوره ، حتى يرى حياته وقد اختلفت صورتها تمامًا فانفصلت عن حاضره صور الأمجاد الحربية التى بنى عليها صيته، وهو يسترجع صور هذه الأمجاد فى نفثات متتالية ليقول لها 'الوداع للأبد !' وتتجمع هذه الصور فى مناجاته ما كان بأنغام الحزين الثائر ، فإذا هو يجمع فى أبيات متتالية صورًا لميدان القتال تنبض بالإيحاء بما كانه وما هو عليه فى آن واحد ! إنه يودّع 'الزَّهْوَ' الذى يرمز له ريش الخُوذة ، والطموحَ الذى يكتسب فى الحرب منزلة الفضيلة ، وإذ هو يرى فى صهيل الخيل وهدير المدافع وهزيم الرعد أصداء لما تهتز له جنبات نفسه من أصوات صخب وضجيج ، ويرى فى الأبواق الصادحة والمزامير الزاعقة ترديدًا لما ترتجُّ به نفسه ارتجاجًا ، أى إنه يُحوِّل الحقيقة النفسية التى انتهى إليها إلى صورة حيَّة مَبْنيَّة من الماضى وتنفى أمجاده حتى وهى تُفَصِّل القول فيها ! وهكذا فإن الصور المتراكمة تسترجع الماضى الذى انتهى وتصور حاضره النفسى فى آن واحد ، وهى من ثَمّ دليل على امتزاج نهج البناء الشعرىّ المحكم بالبناء الدرامىّ الذى انتهى إلى هذه الذروة من ذرا الحدث المسرحى والشعرى ، أى إن الاستعارة الشعريّة نسقٌ كبير ينبع من الحدث الدرامى ويصب فيه عند وصول الحدث إلى هذه الذروة ، فى منتصف المسرحية تقريبًا ، أى فى المشهد الثالث من الفصل الثالث ، وهو الذى يبدأ بعده الانهيار . وأحب أن

أبين قبل إيراد الأبيات المشار إليها أن ما قال به البعض من أن الصور الشعرية فى المسرحية صور منفصلةٌ لا متصلة قولٌ فيه نظر ، صحيح أن لدينا الكثير من الصور المنفصلة التى نصادفها هنا وهناك ، وبعضها مستقى ، على نحو ما أوضحت كارولين سبيرجون (Caroline Spurgeon) فى كتابها عن الصور الشعرية فى شيكسبير ودلالاتها *Shakespeare's Imagery and what it tells us* ، من عالم الحيوان ، مما يقطع بوجود النّصّ الباطن (Subtext) الذى يصوّر هبوط الإنسان إلى مستوى الغرائز الدنيا (بفضل جهود إبليس الذى يمثله ياجو رمزيًا) وبعضها مرتبط بالسحر والسحرة أو بالجنة أو بالنار ، ولكن وجود النص الباطن فى ذاته دليل على الترابط الخفى بين هذه الصور جميعًا ، المتصلة منها والمنفصلة ، فهذه مسرحية ، وتأثيرها تراكمى يأتى فى زمن مشاهدتها على المسرح أو قراءتها فى كتاب فى مدة لا تزيد كثيرًا عن زمن تمثيلها على المسرح . وإذن فحتى لو بدت الصور لنا منفصلة فإن إيقاع النص الباطن يربطها برباط الإيحاء وبالرمزية التى تكمن فى صلب الحدث الدرامى ، كما سنبيّن ، وبالإيقاع الموسيقى الغلاّب للنظم ، وأرجو أن يجد القارئ نموذجًا أو نماذج لهذا وذاك جميعًا فى السطور التى أقتبسها هنا من ذروة الحدث - لحظة الشك التى يتصورها عطيلُ لحظةَ علم يقينٍ بخيانة زوجته - وها هى الأبيات :

عطيل : لوْ دامَ لى جَهْلِى لَدَامَتْ لى سَعَادَتِى !

ولَوْ تَمتّعَ الجميعُ تَحْتَ إمْرَتِى

لا بل أحطُّ جنود جيشى كلّهم بِجِسْمِها الغَضِّ الجَميلْ !

أمّا بِحَالِى هَذِهِ فَقُلْ وَدَاعًا يا طُمَأْنِينَةْ ! إلى الأبَدْ !

وقُلْ وَدَاعًا لِلرِّضَا ولِلْكَتَائِبِ التى تَزْهُو رُؤوسُهَا

بِكُلّ خُوذَةٍ علاها الرّيشْ ! ولِلْمَعَارِكِ الكُبْرى التى

يَزْهُو الطُّمُوحُ بها فَيَبْدُو كالفَضِيلَةْ ! وقُلْ وَدَاعًا للأَبَدْ !

للصَّاهِلاَتِ من خُيُولِنَا والصَّادِحَاتِ من أَبْوَاقِنَا

وحافِزَاتِ النَّفْسِ من طُبُولِنَا والزَّاعِقَاتِ مِنْ مَزَامِيرِ الجِلاَدِ فى آذَانِنا !

لِلْخَافِقَاتِ من رَايَاتِنَا المَلَكِيَةْ . . وكُلُّ ما يَزِينُ الحَرْبَ مِنْ

مَجْدٍ ومِنْ شَجَاعَةٍ وكِبْرِيَاءَ او تَفَاخُرٍ بالمَظْهرِ البَرَّاقْ !

وأَنْتِ يا مَدَافِعِى الفَتَّاكَةْ ! ذاتَ الحُلُوقِ الواسِعَةْ -

تلكَ التى تُحاكِى فى الهَدِيرِ ذَلِكَ الرَّعْدَ المُدَوِّى

مِنْ فَمِ الخَالِدِ (جوبيتر) ! هذا وَدَاعِى لِلْجَمِيعْ !

قد انْتَهى اشْتِغَالُ صَاحِبِكُمْ عُطَيْل بالحُروبْ !

٣/٣/٣٥١ - ٣٦٤

٢ - مصادر الحبكة :

يجمع الدارسون على أن شيكسبير قد استقى الحبكة (plot) أو قل هيكل القصة ، من قصة وردت فى مجموعة من مائة قصة طويلة (novella) ، مقسمة إلى عشرات (decades) ، واسم المجموعة هو 'القصص المائة' (*Hecatommithi*) ومؤلفها هو جوفانى باتستا جيرالدى تشنثيو (Cinthio) وتقع فى العشرة الثالثة ، وقد نشرها فى البندقية باللغة الإيطالية طبعًا عام ١٥٦٦ ، ونشرت لها ترجمة فى باريس باللغة الفرنسية عام ١٥٨٤ (من ترجمة جابرييل شابوى Gabriel Chappuys) ، ولم يستطع الباحثون أن يعثروا على ترجمة انجليزية لها قبل عام ١٧٥٣ ، وربما يكون أحد المترجمين قد أصدر لها ترجمة معاصرة لشيكسبير فاطّلع عليها قبل نفاد نسخها ، وربما يكون

شيكسبير قد اطلع عليها بالإيطالية بدليل وجود 'أصداء لفظية' (verbal echoes) مباشرة فى النص ، وهو ما بيّنه الكثيرون ، أو أن يكون قد قرأها بالفرنسية ، ولكن هذا لا يهم القارئ العربى، ولمن يريد الاستزادة أن يرجع إلى كتاب مصادر مسرحيات شيكسبير من تأليف كينيث ميور (١٩٧٧) ص ١٨٢ - ١٩٦ (K. Muir, *Sources of Shakespeare's Plays*) أو مقال هونيجمان (E. A. J. Honigmann) (انظر المراجع) ولكن المهم هنا هو أن الشاعر قد استقى 'الحبكة' منها . والطريف أن هذا المصطلح العربى الحديث الموازى لكلمة (plot) الانجليزية لم يكن قد ثبت فى منتصف القرن العشرين ، وكان يزاحمه مصطلح آخر يمثل أحد معانى الكلمة الإنجليزية وهو 'الأحبولة' (ومن معانيها أيضًا المؤامرة أو الخطة) وهو المعنى الذى يراه الناقد ريدلى (Ridley) أقرب إلى معنى حبكة هذه المسرحية دون غيرها ! فهو يقول :

> . . . عندما تكون القصة قصة 'أحبولة' بمعنى التدبير المحكم الذى يسير فى سلسلة من الخطوات المتصلة نحو غاية مرسومة ، فهى تقدم 'حبكة' جاهزة بالمعنى الدرامى . (ص ٤٥ من مقدمته لطبعة آردن) .

وأنا أورد هذا المعنى لا لطرافته وحسب ، بل لأبيّن مدى اختلاف هذه المسرحية عن سواها من مسرحيات شيكسبير ، إذ يدبّر 'أحبولتها' بطل شرير يدعى 'ياجو' ، وأنا أكتبه وفقًا لنطقه بالإيطالية ولغات أوروبا الشرقية مثلما كتبت جميع أسماء الأبطال والشخصيات الأخرى ، وإن كان يمكن لنا أن 'نُنَجْلِزَه' أى ننطقه بالصورة الانجليزية ، رغم أنه أجنبى ، بإضافة هَمْزَة مكسورة قبل الياء 'ءِياجو' على نحو ما نفعل باسم (Ian) الانجليزى الشائع ، وقد استثقلت 'النَّجْلَزَة' مثلما يستثقلها الانجليز ، على نحو ما نسمعه فى التسجيلات الصوتية الانجليزية للمسرحية عند أدائها فى المسرح أو السينما ، ولا أدلّ على ثبات هذا النطق منذ أيام شيكسپير من ورود الاسم بصورته القديمة (Jago) حيث حرف j حرف لينٌ ينطق ياءً ، فى تعليق توماس رايمر Rymer ابن القرن السابع نفسه على المسرحية (انظر ما يقوله رايمر عن المسرحية فى الحاشية على السطور ٢/١/١٠٩ - ١٦٦ فى ذيل هذا الكتاب). وقد شجعنى على ذلك أيضًا شيوع الصورة العربية للاسم ، على غرار شيوع تعريب 'عطيل' على يد الشاعر الكبير خليل مطران ،

نقلاً عن الإيطالية الأصلية (Otelo) لا الانجليزية (Othello) فالرجل مغربىّ ، والأصل العربى للاسم الإيطالى مُرجَّح ، و'عطيل' كما يقول مطران فى مقدمته لترجمته تصغير 'عطل' ، والشيوع وحده قد يكفى ، حتى دون الرجوع إلى الأصل الإيطالى !

وأما القصة الإيطالية التى استقى شيكسبير حبكته منها فلقد أصبحت شائعة فى طبعات المسرحية المختلفة ، ولدىّ منهـا تسع طبعات آخرها صدر عام ٢٠٠٣ ، وبعضها يورد القصة كاملة (مثل طبعة بانتام Bantam - ١٩٨٨) ومن الطريف أن تشنثيو يزعم أنه يبنى قصصه على أسس حوادث حقيقية وإن عجز الباحثون عن إثبات ذلك بصورة قاطعة ، إذ عثر بعضهم على روايات عن فرد من أسرة مورو (Moro) وعن قائد يكنّى 'المغربى' (انظر كتاب **''المصادر القصصية والدرامية لشيكسبير**'' ، المجلد ٧ ، ص ١٩٥ - ١٩٦ Georffrey Bullough, (ed.) *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* وسوف ألخصها هنا فى صفحات قليلة .

تتحدث القصة عن قائد (captain) مغربى ، يتخذ لنفسه زوجة من بنات مدينة البندقية ، على الرغم من معارضة والديها ، واسمها دزدمونة ، ويعيشان معًا زمنًا طويلاً فى سعادة . ثم يقرر مجلس الحكم (Signory) فى البندقية تغيير مَسْلَحَةِ أو حامية قبرص ، وإرسال المغربى قائدًا للمسلحة الجديدة ، دون تحديد أسباب لتغيير القديمة ، وبعد معارضة طفيفة يقبل المغربى أن تصحبه زوجته فالرحلة يسيرة والسفينة مأمونة و'متينة البناء' (انظر ٢/١/٤٨) والأصل هو (*in secura e ben guarnita nave*) أى مأمونة وكاملة الاستعداد ، وبعد الوصول يقدم تشنثيو ثلاث شخصيات أخرى أهمها ياجو الشرير الذى يشغل منصب 'حامل العلم' أى أعلى رتبة بين ضباط الصف (صول/ مساعد) ، وزوجته الإيطالية التى ربطتها الصداقة بدزدمونة ، وقائد تحت إمرة عطيل هو كاسيو ، وهو يصفه بالقائد أيضًا (captain) وتظل الإشارة إلى عطيل بالقائد وبالقائد العام (general) معًا .

ويقع ياجو فى حب دزدمونة ويتمنى الظفر بها ، ويحاول بشتى الوسائل إغواءها فلا يجد أذنًا صاغية ، فهى تحب المغربى حبًا جارفًا ولا تتصور خيانته مطلقًا ، وهنا

يتساءل الشرير عن سر ذلك ، ويوحى إليه ذهنه الفاسد بأنها لم تمتنع عليه إلاّ لأنها تحب كاسيو ، ومن ثم يضع الأحبولة اللازمة للإيقاع بهذا الشاب الجذاب ، ويتحول الحب الذى يكنه لدزدمونة إلى كراهية 'مُرّة' (١/٣/٣٤٩) [الأصل الانجليزى (acerb) والأصل الإيطالى (*acerbissimo*)] وهداه ذهنه إلى تدبير مؤامرة يوحى فيها لعطيل أن زوجته تخونه مع كاسيو ، وكان ذلك أمرًا عسيرًا بسبب حب عطيل لزوجته ولصديقه المخلص أيضًا ، وظل ياجو ينتظر الفرصة السانحة حتى حانت فرصة غضب عطيل على كاسيو وطرده من منصبه نائبًا له ، أى مساعدًا له ، وهذا هو أصل معنى اللفظ الذى كان يعنى المرافق أو الساعد الأيمن للقائد فى الجيوش القديمة وحَوّله شيكسبير إلى مصطلح 'الملازم' الحديث - وهنا بذلت دزدمونة جهودًا جبارة للتوسط فيما بينهما لما تعرفه عن حب زوجها لكاسيو وحاجته إليه فى عمله ، ورأى ياجو فى ذلك وسيلة لتحقيق ما يرمى إليه . ففى أثناء إلحاحها على تحقيق 'المصالحة' (انظر ٤/١/٢٢٧ - ٢٢٨) .

"كان المغربى قد ذكر للشرير حامل لوائه أن زوجته تتسبب فى إقلاقه قلقًا بالغًا بشأن القائد (أى كاسيو عند شيكسبير) حتى إنه سوف يُضْطَرُّ آخر الأمر إلى إعادته إلى منصبه . وأوحى ذلك إلى الشرير بأن يبدأ نسج أحبولته الخادعة ، وقال "ربما يكون عند دزدمونة من الأسباب ما يدفعها إلى النظر إليه بعين العطف" . وسأله المغربى "ولماذا ؟" وأجاب حامل اللواء "لا أريد أن أتدخل ما بين الزوج والزوجة ، لكنك إذا فتحت عينيك (انظر ٣/٣/ ٢٠٠ - ٢٠٢) فسوف تتحقق بنفسك مما يحدث" . ولم يشأ حامل اللواء أن يقول المزيد خوفًا من المغربى ، ولكن هذه الكلمات غرست شَوْكَةً فى نفس المغربى بلغ من حدّتها أن استغرق تمامًا فى تأمل معناها ، واستولى عليه الحزن والاكتئاب" .

ويروى تشنثيو بعد ذلك تفاصيل الحوار بين الرجلين ، فى فقرة طويلة (نحو ثلاث

صفحات) إذ يقول له حامل اللواء إنه واثق من خيانة زوجته ، فهى قد ملّت التطلع إلى سواد وجهه ، كما أن الملازم صرّح له بما بينه وبين دزدمونة ، وهنا يصر عطيل على طلب دليل عينىّ (انظر ٣/٣/٣٦٧ - ocular proof) ويرد ياجو قائلاً إنه كان يمكنه تحقيق مطلبه لولا أن الرجل قد فقد منصبه ولم يعد يأتى إلى منزل عطيل ، ومع ذلك فهو يعد عطيلاً بتلبية طلبه بأن يأتى بدليل حاسم ، إذ يتذكر أمر المنديل المغربى النادر الذى أهداه عطيل إلى زوجته ، ويسرقه بنفسه أثناء زيارته ، مع زوجته وابنته الصغيرة، لدزدمونة ، ويرميه فى منزل كاسيو ، تمهيدًا لاتهام دزدمونة بأنها أهدته ذلك المنديل .

> ''وفى هذه الأثناء كان المغربى يحاول أن يؤكد لنفسه بكلِّ سبيلٍ صحة ما لا يريد له عقله أن يصدقه . وطلب من حامل العلم أن يتخذ الترتيبات اللازمة له حتى يرى المنديل عند الملازم. ورغم صعوبة ذلك على الشرير، فإنه وعد المغربى بأن يفعل كل ما فى طاقته لتأكيد صحة زعمه . وكانت فى منزل الملازم امرأة ماهرة فى شغل الإبرة ، فلما شاهدت المنديل ، وعرفت أنه سوف يعاد ولا شك إلى صاحبته دزدمونة ، شرعت فى محاكاة النقش عليه ، وكانت تعمل فى ذلك أمام نافذة مفتوحة ، ويستطيع كل من يمر فى الشارع أن يراها بوضوح . وهنا لفت حامل اللواء نظر المغربى إلى ذلك ، فاقتنع اقتناعًا عميقًا بأن امرأته الطاهرة قد خانته'' .

ويناقش عطيل مع ياجو أمر قتل زوجته والرجل الذى يتهمه بالخيانة معها ، ويقرر من ثَمّ تكليف الشرير بقتل الرجل ، وفعلاً يفاجئه ياجو ذات ليلة وهو خارج من منزل عاهرة ، ويعاجله بضربة تكسر ساقه ، ولكن كاسيو يتحامل بشجاعة على نفسه وينهض للدفاع شاهرًا سيفه ، فيفر ياجو فى ظلام الليل ، ويصيح كاسيو طالبًا النجدة ويهتف قائلاً 'لقد قُتِلْت !' ، ثم يعود ياجو وسط الظلام ويختلط بالشرطة التى أُهْرِعَتْ إلى مكان الحادث . وتعلم دزدمونة بما حل بكاسيو فتحزن حزنًا عميقًا ، ويرى عطيل أن

ذلك دليل لا يقبل الشك على خيانتها . ويدبّر له حامل العلم أمر قتلها بحيث لا يُتَّهَم أَحَدٌ بارتكاب الجريمة ، ويتـفقان على أن يضرباها حتى الموت بـجورب مملوء بالرمال ، وأن يُسقِطَا سقف الغرفـة الخشبى المتهالك عليـها حتى يبدو الحادث كأنما قـد وقع قضاءً وقدرًا . وينجحان فى تحقيق ذلك . ويعترى المغربى حزن شديد على زوجته ، وكراهية عمـيقة لحامل العلم ، لكنه لا يـجرؤ على قتله فيـفصله من منصبـه . وهنا يدبر حامل العلم هلاك المغربى ، فـيقنع الملازم بالعودة مـعه إلى البندقية ويقـول له إن المغربى هو الذى ضربه بالسيف فقطع رجله بدافع الغيرة ، ثم قتل زوجته . ويتقدم الملازم بالشكوى إلى مجلس الحكم ، ويسـتدعى ياجو شـاهدًا يؤيد كل ما ذهب إليـه فى دعواه ، وتُلقى الشرطة القبض على المغربى وتعيده إلى البندقية حـيث يتعرض للتعذيب حتى يعترف ، لكنه يُصرّ على الإنكار ، فـيصدر المجلس الحكم بالنفى المؤبد عليـه ، ولكن أفراد أسرة دزدمونة يقتلونه . ويواصل حامل العلم حيـاة الشر فيكون له المزيد من الضحايا ، لكنه يُقبض عليه آخر الأمر ويتعرض للتعذيب حتى الموت .

هذا ملخص بالغ الإيجاز لقصة يناهز طولها سـتة آلاف كلمة ، ولكنه يكفى لتبيان مدى اتفاق حبكة المسرحية الشيكسـبيرية ومـدى اختلافها عـن الأصـل الإيطالى ، وأهم ما يعنينـا بالنسبة للبناء الـدرامى هو أن ياجو لا يُكِنُّ فى القصـة الأصلية للمـغربى أى كراهية ، بل إن دافعه الأول هو اشتهاء دزدمـونة فى البداية ثم كراهيته لها فى النهاية ، فهو يبـغى هلاكها لا هلاك زوجها ، ومـعنى هذا تحويل دفة الصراع عند شيكسـبير من محور ياجو/ دزدمونة إلى محور عطيل/ دزدمـونة ، كما نلاحظ أن إميليا عند تشنثيو على وعى كامل بما يفعله زوجها وما يريده ، وأن شيكسـبير يقصر دورها على العثور مصادفة على المنديل ، بدلاً من قيـام ياجو بسرقتـه بنفسه ، ثم يرفـعها فى النهاية إلى مـصاف شهداء الحب والواجب . وكـما نرى لا يوجد فى القصة الأصليـة نظير لرودريجو، وأن شيكسبير قد نقل إليه، من ثَمَّ، دافع الشهوة الذى كان لدى ياجو فى الأصل الإيطالى ، كما يستـخدمه شيكسبيـر باعتباره الأداة الدرامية التى لابد منها لـعرض ما يدبره ياجو ،

ولإطلاع الجمهور عن طريق الحوار معه عما يدور من أحداث يرسمها ياجو ، إلى جانب بعض آرائه ومشاعره التى لا تكفى 'المناجاة' أو 'المونولوجات' لإيصالها إلى الجمهور . ولكن استفادة شيكسبير من الأصل الإيطالى واضحة فيما عدا ذلك ، على نحو ما يتضح لمن يقرأ المسرحية بعد هذا التلخيص .

٣ - طابع المسرحية الخاص :

تختلف مسرحية **عطيل** عن سائر تراجيديات شيكسبير فى كثير من خصائصها التى سنعرض لها ، وإن كان لابد لنا فى البداية أن نذكر أن النقد الحديث أصبح ينفر من التعميمات التى درجنا على إطلاقها على هذه التراجيديات تقويمًا وفق ما نرى أنه الامتياز أو التميّز ، فمنذ مائة عام ذكر برادلى فى كتابه **التراجيديا الشيكسبيرية** أن **الملك لير** ، مثلاً ، 'أعظم' أعمال شيكسبير وإن لم تكن 'أفضل' مسرحية ، وفى منتصف القرن العشرين قال ردلى إن مسرحية **عطيل** أفضل مسرحيات شيكسبير وإن لم تكن أعظمها ، وردلى يقيم التفريق بين صفة 'الأعظم' و'الأفضل' على أسس فنون المسرح ، خصوصًا فن البناء وإحكام السبك وهو ما توسع فيه من قبله إلمر ستول (Elmer Stoll) عام ١٩١٥ فى كتابه عن عطيل وعنوانه **عطيل : دراسة تاريخية ومقارنة** (*Othello: An Historical and Comparative Study*) ، وليفين شوكنج (Levin Schucking) عام ١٩٢٢ فى كتابه عن المسرحية أيضًا وعنوانه **مشكلات الشخصيات فى مسرحيات شيكسبير** (*Character Problems in Shakespeare's Plays*) ، وقد أصبح الكتابان من مراجعنا الأساسية عن المسرحية ، وبرادلى كما هو معروف يقيمه على أسس "استكشاف مناطق غير مألوفة فى الخبرة الإنسانية" بمعنى الكشف عما قد لا تراه العين من نوازع النفس البشرية ، والغوص فيها بحثًا عن الخبئ ، ولهذا فهو يناقش الشخصيات مناقشته لشخصيات الرواية ، وكثيرًا ما يشير المحدثون إلى 'منهجه الروائى' (novelistic approach) كما يفعل نورمان ساندرز Norman Sanders فى طبعة نيوكيمبريدج ١٩٨٤ (ص ٢٨) والطبعات التالية وهو المنهج الذى يتطلب تقديم

الافتراضات اللازمة (من معلومات عـن الشخصيات أو الأحداث) بحيث تَسُدُّ 'الفراغات' أو ما قد يلحظه الناقد من فجوات فى المسرحـية بحيث تكتمل لنا رؤية تقترب من رؤيتنا للشخصيات الحيـة أو التى يصفها النقاد بأنها 'تاريخية' بمعنى أن لها وجـودًا فى الزمان الحقيقى أى التاريخ . ولا شك أن براعـة شيكسبير فى رسم شخصياته هى التى تغرى النقـاد بأمثـال هذه التعـميـمات ، ولكن علـينا أن نتردّد على الأقل قـبل إطلاق صفـة 'الأعظم' أو 'الأفضل' على أى عمل ، وأن نحـاول بدلاً من ذلك أن نضع أيدينا على خصائصه المميزة باعتباره عملاً فنيًا - وهنا باعتباره عملاً **مسرحيًا** فى المقام الأول .

ولابدأ بما انتهى إليـه الناقد **ألفن** كيرنان (Alvin Kernan) فى مقدمتـه لطبعة سيجنت (Signet) للمسـرحية الصادرة فى عـام ١٩٩٨ ، فهو يقـول إن المسرحية تثـير قضايا "تتقاطع" (intersects) مع "القضايا الساخنة" لهذا العصـر ، بمعنى أنها تلتقى بها أو تثير الوعـى بها ، أكثر من أى مسرحيـة أخرى لشيكسبير ، مثـل قضايا النزعة العسكرية ، والعنصـرية ، والتميـيز بين الجنسين ، والخيانة الزوجـية ، والاستعـمار ، وعالم السـحر والخفـاء ، والطبيـعة المَرَضيَّة للفرد الذى يمـارس الشـر دون سبب واضح جلىّ ، فهذه القـضايا جميـعًا خيوط مبثـوثة فى نسيج المسرحية ، وكلـها مما يشغل بال الجمهـور ، والمثقفين ، فى نهاية القـرن العشرين ، وهو يُدلِّل على ذلك بقـضية أ.ج. سيمسون (O. J. Simpson) الأسود الذى اتهم بقتل زوجتـه البيضاء نيكول (Nicole) وشغلت قضيته الجماهير فى أواخر التسعينيات ! ولكن المسألة تتجاوز ذلك بكثير ، كما يقر بذلك كيرنان نفسه ، فنحن فى الواقع أمـام عالم خاص ، أو قل إننا ، كما أحاول أن أُبيّن فى هذا القسم من المقدمة ، أمام 'عالم ذى طابع خاص' .

نحن فى مطلع القرن السابع عشر (إذ كتبت المسرحية على الأرجح عام ١٦٠٣ - أو أوائل ١٦٠٤) وكانت تركيا فى ذلك الوقت قد مضى على احتـلالها جزيرة قبرص أكثر من ثلاثين عامًا ، إذ احتلتـها فى عام ١٥٧٠ بعد أن ظلت فى أيدى رجال البندقـية قرنًا من الزمان . وكان الاحتلال التركى يمثل عـبئًا ثقيلاً على دولة البندقية (المدينة - الدولة) فهى دولة تجارية ، تريد أن تصون مصالحها وتحـمى طرقها التجارية فى البحر المتوسط ،

والغريب أن يختار شيكسبير وقت الهجوم التركى (الناجح) على قبرص زمنًا لمسرحيته ، ولكنه كان يعتـمد على أن الجمهور قـد نسى نجاح الاتراك ، ولم يعد يذكر إلا مـعركة ليبانتو (Lepanto) البحرية التى انتصـر فيها التحالف الاوروبى بقـيادة ملك النمسا دون جون (Don John) على الأسطول التـركى بعد ذلك بعام (١٥٧١) وإن يـكن نصرًا لم يدم ، إذ سرعـان ما سلّمت البندقيةُ قـبرصَ إلى تركيا عـام ١٥٧٣ ، وظلت بعد ذلك خاضعة لتركـيا حتى زمن عرض المسرحية ، ولكن ذكرى الموقعـة البحرية ظلت حية فى الأذهان ، ورسم الرسامـون لوحات لهـا ، وكتب الملك جيـمس الأول قصـيدة بعنوان ليبانتو عام ١٥٩١ ثم أعيد نشرها عام ١٦٠٣ ، بعد أن جلس على عرش انجلترا ، وكان من المعروف عنه انبهاره بالتاريخ التركى . (انظر دراسة أ. جونز بعنوان "عطيل وليبانتو وحروب قبرص" (مسح نقد شيكسبير ، العـدد ٢١ ، ١٩٦٨) E. Jones, '*Othello*, Lepanto and The Cyprus Wars', *S. Survey*, 21, 1968 .

٤ - الدلالة الجغرافية : *الصراع بين عالمين* :

ونحن إذن حين نشاهد المسـرحية أو نقرؤها نواجـه هذا العالم 'ذا الطابع الخاص' حيث بداية طَرْقِ 'الفوضى' باب 'النظام' أو دخول 'البربرية' عالم الحـضارة ! أى إننا نشـهد الخـطر الذى يراه أهل البندقـية فـى كسـر سُنَنِ 'المدنيّة' التى يفـخرون بهـا ، وبرابانتيو، عضو مجلس الشيوخ ، يستنكر ما يقال عن ولوج لصوصٍ إلى منزله فيصيح فى وجه رودريجو (وياجو) قائلاً "نحن هنا فى البندقيـة ! والدار ليست منزلاً ريفيًا !" (١٠٦/١/١) وهو لا شك فـخور بانتـمائه إلـى دولة ذات نظام جمـهورى ، إن شـئنا استعـمال المصطلح الحديث ، حيث يسود النظامُ المجـتمعَ ، وتحكم العدالة دون منازع ، ويعلو صوت العقل على كل ما عداه ! والخطر الذى يواجهه هذا العالم يهدد بهدم النظام الإنسانى والعودة إلى حياة الحيوان وقانون الغاب ولذلك يصوره ياجو فى صور حيوانية :

يغشـى كبشٌ هـــرمٌ أســودُ نَعْجتَــكَ البيضــاء

٨٩/١/١

... حتى تسمح لابنتك بأن يغشاها فرسٌ عربىّ !

١/١/١١٠

المغربىُّ وابنتكْ .. الآنَ أصبحا .. وَحْشًا له ظهران !

١/١/١١٥ - ١١٦

هذه الصور البشعة (البذيئة) هى الدليل الرمزى (الذى نسمعه فى المشهد الافتتاحى) على التهديد القائم لعالم البندقية ، وهو التهديد الذى تواجهه أملاك دولة البندقية حين تتعرض إحدى مستعمراتها لغزو دولة أجنبية ، شاع عنها آنذاك أنها تمثل الهمجية ، فهى تمثل على المستوى الواقعى تهديدًا لازدهار البندقية التجارى ، ولكن التصوير الأوروبى لها أحالها ، كشأنه فى تصوير أى عدو ، إلى رمز للوحشية والهمجية !

أى إننا نواجه عالمًا خاصًا تتنازعه قوتان: قوة العقل والاتزان والتروىّ من ناحية، وهى القوة اللازمة للدولة التجارية والمجتمع المادى وكذلك لكل قائد عسكرى يحسب حساب المخاطر ويقدر لكل خطوة وقتها ومكانها ، وقوة العاطفة المشبوبة التى قد تمثل تهديدًا يطيح بالقوة الأولى ، وإن كانت قوة بشرية أيضًا ولا غنى للجندى الحقيقى عنها من ناحية أخرى ، فالشجاعة تتطلب جيشان النفس بالغضب والانفعال حتى يكون الإقدام والاستبسال فى ميدان القتال ! ونحن نرى فى البداية كيف يمهّد شيكسبير للحدث بتغليب القوة الأولى متمثلة فى مجلس شيوخ البندقية ، وهى القوة المكلفة كذلك بالحفاظ على مصالح الدولة التجارية ، ويبرز فى هذا الصدد عطيل باعتباره موظفًا أجنبيًا لا تدفعه عاطفة جامحة (مثل عاطفة الوطنية أو الانتماء العرقى) بل يُسيّره العقل الراجح والتفكير السديد اللازم لإدارة المعارك إلى جانب الأجر الكبير الذى يتلقاه لقاء 'خدماته' للدولة ! فهو يبدو لنا منذ البداية رجلاً متزنًا يحسب لكلماته حسابها ، ويواجه الأزمة برباطة جأش نادرة ، فحين يهاجمه والد عروسه بالاتهامات والانفعال الشديد ، يجيب عطيل فى ثبات ورزانة :

فلتغمدوا المصقول من نصالكم كى لا يصيبها الندى بالصدأ !

مولاى أيها الكريم ! إنى أرى بأن شيخوختكم

تفوق هذه السيوف قدرةً على إمضاء أمركم !

(١/٢/٥٩ - ٦١)

وهو يحكى القصة لمجلس الشيوخ فى المشهد الثالث من الفصل الأول بنبرة العاقل الحصيف ، ويزن ألفاظه وزنًا يحسده عليه المتمرسون فى صناعة الكلام ، حتى من بعد أن ينكر براعته فى هذا الباب ، ولا يلبث حين يناشد المجلس السماح لزوجته باصطحابه أن يقول إنه يريدها معه

لا كى أشبع أى شهية

أو أرضى زغبات شباب غربت . . .

بل أن تتمازج روحانا خير تمازج ! (١/٣/٢٦٢ - ٢٦٥)

وسواء صدقنا عطيلاً أم كذّبناه ، فهذه هى الصورة التى نراها رمزًا للبندقية باعتبارها المكان الجغرافى الذى تنطلق منه الأحداث .

وإزاء هذه الصورة نرى صورة الأب المخدوع الذى تفر ابنته من منزله وتعصيه وتكسر قانون العرف السائد الذى يراه الأب منهج العقل والطبيعة ، فالمجتمع لا يقبل الزواج المختلط لأنه ينذر بالصدام بين عالمين . ويطلق الوالد لعاطفته المشبوبة العنان فى مجلس الشيوخ ، ويواجه إقرار ابنته بعصيانه ، ويستسلم استسلام المهزوم المجروح ، ولا يقدّر الدوق فى جمهورية الربح والتجارة والمصالح المادية حقيقة ما يحدث ، بل يأتى بسلسلة مما يسميه أقوال الحكماء ، يصفها الناقد جامينى سلجادو (Gamini Salgado) فى مقدمته لطبعة سوان من المسرحية (1991) *New Swan Shakespeare*, 1976 بأنها أقوال عادية مبتذلة (ص ١٦) وإن كنت أرى فيها إقرارًا من الدوق بأن ما حدث يمثل مرضًا أو داءً لا دواءَ له ، ومن ثم فهو ينذر بكارثة ! أما أقوال الدوق المنظومة

المقفاة فخير دليل على أنه رجل لا يعمل حسابًا للعاطفة الأبوية ولا للعاصفة التى يمكن أن تهب نتيجة الصدام بين هذين العالمين :

إنْ أعْيَا المَرَضُ جميعَ الأدْوِيَةِ انْقَشَعَتْ كلُّ الأحْزَانْ

إذْ لا تَحْـيَا إلاَّ بِرَجَاءِ نَجَاحِ دَوَاءٍ أو تِرْيَاقٍ فَتَّانْ

ما أخْلَقَ مـن لا يَفْتأُ يَنْعـي كارثةً كـانتْ مَحْتُـومَةْ

انْ يَأْتِيَ للرُّوحِ بكارثةٍ أُخْرى منْ أحْزَانٍ مَحْمُومَةْ !

فالصَّبْرُ على مَا كانَ ولا رَادَّ لَهُ

يَسْخَرُ مّا كانَ ويَمْحُو أثَرَهْ

من يَضْحَكْ مـنْ سَارِقِه يَسْرِقْ نَصْـرَهْ

أمّا الباكي فَهْوَ السَّارِقُ حقًا كَـدَرَهْ ! ١/٣/٢٠١ - ٢٠٩

وليس هذا قطعًا كلامًا يلقيه الدوق على عواهنه ، إذ سبق له الإقرار بأن سيف الرجل قد كسر :

إن تستعن بسيفك المكسور خيرٌ من قتال دون أسلحة ! (١/٣/١٧٤)

وما أقوال الحكماء إلا تأكيد لما يراه الدوق فى المأساة الفردية التى يتعرض لها زميله فى مجلس الشيوخ برابانتيو ، وتهوين الأمر على من سُرِقَتْ منه ابنته بدعوته إلى الضحك من سارقه يقوم على حجة باطلة ، وهو البطلان الذى سرعان ما يكتشفه برابانتيو ويرد على الدوق ليدحض هذه الحجة ، بأن يُطَبِّق ما زعمه الدوق على 'شئون الدولة' :

فَلْيَسْرِقْ منّا الأتراكُ إذنْ قُبْرُصَ فى غَفْلَةْ !

لنْ نَفْقِدَهَا ما دُمْنَا نَرْسُمُ فوقَ الشَّفَةِ البَسْمَهْ !

ما أَيْسَرَ انْ يَتَحَلَّى منْ لَمْ يَخْبَرْ أَلَمًا بالحِكْمَهْ

فَهْيَ عَزَاءٌ صَافٍ لا يَتَعَدّى أَبدًا حَدَّ الكَلِمَهْ !

امّا منْ يَتَحَمّلْ طَعْمَ الحِكْمَةِ والشَّجَنِ المُرّ

فَيُسَدِّدْ دَيْنَ الحُزْنِ بِقَرْضٍ منْ فَقْرِ الصَّبْر

قد تُصْبِحُ أَقْوَالُ الحُكَمَاءِ إذنْ كالحَنْظَلِ او كالسُّكَّرْ

وستَجْمَعُ من قُوَّتِها فى آنٍ طَعْمَ الحُلْوِ مَعَ المُرّ

لكنَّ الألْفَاظَ تَظَلُّ دَوامًا أَلْفَاظًا لا أَكْثَرْ

لمْ أَسْمَعْ يَوْمًا انّ القَلْبَ المُعْتَلَّ يُدَاوَى باللَّفْظِ المُسْكِرْ

أَرْجُوكمْ انْ نَرْجِعَ فَوْرًا لِشُئونِ الدَّوْلَةْ . ١/٣/٢١٠ - ٢٢٠

أى إنه يستخدم الوزن والقافية أيضًا لا للتعبير عن أفكار 'مبتذلة' بل لتبيان استحالة الارتكان إلى هذا المنطق المغلوط ، وهو يدعو إلى الانتقال إلى شئون الدولة يأسًا لا أملاً، وفى ذلك تكمن المفارقة الدرامية الجوهرية أى إن الانتقال من الخاص إلى العام سوف يؤدى - حين يرحل عطيل وديزدمونة إلى قبرص - إلى الانتقال من العام إلى الخاص !

٥ - رمزية الانتقال :

ولا يحدث الصدام الدرامى إلا حين تنتقل الشخصيات الرئيسية من البندقية ، رمز الثبات والاستقرار ، إلى قبرص ، موقع الصراع بين الجيوش الطامعة ، سواء كانت جيوش البندقية ، رمز العقل والحكمة والدفاع عن أوروبا المسيحية ، أو جيوش الأتراك ، الذين كان الأوروبيون يصورونهم فى صورة التهور والطيش والهمجية الشرقية ،

فالانتقـال هنا عند الابتعاد عن المدينة انتقالٌ من المجـتمع إلى الفرد ، ولابد منه فى هذه الدراما حـتى يتمكن المـبدع المسرحى من نـقل الحدث من العام إلـى الخاص ، وذلك - وهذه أقوى مـفارقة فى المسـرحية - من خـلال العقل المفكر والمدبر للشـرير ياجو الذى يتجرد من العاطفة المشبوبة حقًا ولا يحيا إلا لِلَذَّةِ الألم الذى يحدثه فى الآخرين ! ويرى سلجادو (المـرجع نفسه) أن العـاصفـة البحرية الـتى تسبق وصول عطيـل ودزدمونة إلى قبرص تمثل استـعارة موجزة أو مضغوطة للانتقـال من الأمن إلى الفوضى ، وأن البحر الذى يتردد ذكره فى المسـرحية يمثل القوى المتناقضـة التى سوف تتقاذف الشخـصيات ، وأن ارتباط عطيل نفسه بالبـحر ليس ارتباطًا عارضًا أو هامشيًا ، فالبـحر يتصف ببعض صفات عالم عطيل أى عالم الكهـوف الشاسـعة والصحارى الموحشة ! (١/٣/ ١٤٠) .

ويتوسع الناقد كيرنان (المرجع نفسه ص ٦٥) فى إيضاح دلالة هذا الانتقال بالإشارة والإفاضة فيما يطلق عليه تعبير ''الجغرافيا الرمزية'' للمسرحية : فالحدود الخارجية لعالم مسرحية **عطيل** يحددها الأتراك 'أعداء الوطن' (١/٣/٤٩) فـهم يَلُوحُونَ بسـفنهم التى تعلو أشرعـتها فـوق الأفق البعيـد ، رائحة غادية ، وهم يـحاولون خداع أبناء البندقـية والحضارة ابتغاء غزو أراضـيهم ، وفيما وراء الأفق توجد 'الكهوف الشاسعة والصحارى الموحشة' ، والأرض ذات 'المحاجر الوعرة والصـخور والرواسى التى تناطح السماء' ، وحيث يعيش 'آكلو لحوم البشر' ، والرجال الذين 'تنبت الرءوس عندهم تحت المناكب' (١/٣/١٤١ - ١٤٥) وعلى أطراف هـذه الأرض توجـد 'البحار الثائرة' و'الرياح التى تعوى' (٢/١/٦٦ - ٦٧) وكـــذلك 'الصخور المُسَنَّنَة' و'كثبان الرمـال الخافيات تحت الماء'.. 'الخائنات للمراكب البريئة' ! (٢/١/٦٧ - ٧٠) . وينتهى كيـرنان بعد ذلك إلى تحديد المعالم الرئيسية لرمزية الانتقال قائلاً :

> هذه إذن هى النقاط المرجعـية الرئيسيـة على خريطة عالم **عطيل** : فبعيدًا عند الأطراف يوجد الأتراك والهمجية والفوضى ، وقوى تخريبية لا علاقة لها بالأخـلاق . وقريبًا منّا نجـد ما نألفـه فى البندقية ، المديـنة ، حيث النظام والقانون والـعقل . وأما قبـرص فهى تقع على الحـد الفاصل بين

الهمجية والمدينة ، فليست بحصن الحضارة الحصين الذى تمثله البندقية ، بل إنها موقع متقدم وحسب ، دفاعاتها ضعيفة ، وهى بعيدة وسط المحيط الثائر ، بالقرب من 'أعداء الوطن' (١/٣/٤٩) والهدف المباشر لهجومهم . إنها مدينة 'فى جبهة القتال / ولا يزال فيها الجند والقلوب أُفْعِمَتْ خوفًا ورعبًا' (٢/٣/٢٠٤ - ٢٠٥) ومشاعرها أقرب إلى التفجر وأقرب إلى السطح من مشاعر البندقية . ولا نجد هنا النظام العريق والحكومة الراسخة اللذين نجدهما فى المدينة، بل لا نجد سوى رجل واحد مُكَلَّف بكبح جماح العنف والدفاع عن الحضارة - عطيل المغربى ، وهو رجل ذو أصول وحشية (savage origins) وقد اعتنق المسيحية أى تحوّل إليها {من الوثنية}" ص ٦٧ .

ومما يؤكد كلام كيرنان عن رمزية الانتقال ، شيوع هذا النمط من الحركة الدرامية عند شيكسبير ، فنحن نجده فى حلم ليلة صيف عندما ينتقل العشاق (وهواة التمثيل) من مدينة أثينا إلى الغابة ، وبذلك ينتقلون من عالم الحضارة وضوء النهار والعقل ، إلى البرية بغموضها وسحرها الذى يضفيه ضوء القمر ليلاً ! إنهم ينتقلون كذلك من عالم الإنس إلى عالم الجن والجنّيّات ، حيث لا يعلو صوت المنطق بل تنطلق المشاعر بلا ضابط ولا رابط ! ونجد الانتقال كذلك فى الملك لير حيث ينتقل الملك من قصره المأمون ومكانته الآمنة إلى العالم الوحشى فى الغابة حيث تتلاشى المنزلة الاجتماعية والسياسية، بل ويفقد الإنسان كل ما يربطه بالمجتمع ، حتى ليكاد يشك فى هويته نفسها ! ونجد الانتقال كذلك فى العاصفة حيث تتحطم سفن البعض وترسو سفن البعض الآخر عَرَضًا على الجزيرة المهجورة فيتعرض الجميع لعالم الطبيعة البرية الذى لا تحكمه قوانين العقل ، وتتخذ الحياة صورًا غريبة تنسب دراميًا إلى الجن أو إلى قوى النفس الخبيثة أو النوازع الخفية التى لا تظهر إلا فى عالم الوحشية ! (انظر مقدماتى للترجمة العربية للمسرحيات المذكورة حيث المناقشة أشمل) .

ولا يعنى ذلك أن المَدِينَةَ ، على رمزية المفهوم نفسه (ومعنى المَدَنِيَّةِ ، بمعنى سمة

الإنسان المتحضر ، كامنٌ فى ذلك المفهوم) بريئة من قوى الشر ! فكل ما هناك هو أن هذه القوى تحكمها فى المدينة القوانين والأعراف الاجتماعية الثابتة فلا تسمح لها بالانطلاق دون ردع أو دون عقاب ، ولكن الوحشية تسمح بهذا ! والانتقال إذن إلى قبرص يتيح لنا أن نطلع على عمل هذه القوى داخل نفوسٍ ابتعدت عن رقابة المدينة ، إذ إن انفراد ياجو بعطيل فى قبرص يستمد القوة من إحساسه بانه بعيد عن عيون المجتمع فى البندقية ، ومع تطور الأحداث بالسرعة اللاهثة التى تتطور بها نزداد نحن إحساسًا بأن هذا الشيطان يوسوس لعطيل من داخله فى تلك العزلة ! أقول نُحسُّ بذلك فى إصرار عطيل على استجواب ياجو بأسلوب من يريد تصديقَ همسِ خاطرٍ أثيم يُلِحُّ عليه دون أن يدرى كنهه ! أى إننا ننتقل مع النقلة الجغرافية نقلةً إنسانية من الخارج إلى الداخل ، من عالم الثبات النفسى والاطمئنان إلى عالم الاضطراب والقلق والبلبلة ، وهو انتقال يُقَرِّبُنا من الباطن الذى هو – فى رأى الناقد بفنجتون (Bevington) – أقرب إلى الحقيقة ! فالظاهر يجعل من عطيل إنسانًا رفيعًا ، قوى الشكيمة ، شديد البأس ، قادر على ضبط أهوائه بما تقضى به سُنَنُ المدنيّة ، ويتمتع بمواهب القائد الحربى المحنّك الذى يجيد "فن تخطيط المعارك" (١/١/٢٣) ويستطيع إحكام السيطرة على غيره من الرجال ، وأما الباطن فيكشف لنا عن نقص أبدع الناقد آرثر كيرش (Arthur Kirsch) التعبير عنه فى كتابه "شيكسبير وتجربة الحب" (*Shakespeare and the Experience of Love*, Cambridge Univ. Press, 1981) بقوله إن العيب أو الخطأ التراجيدى فى عطيل هو أنه يخطئ فى تقدير قيمة ذاته ، بمعنى أنه لا يقدر نفسه حق قدرها، ويحاول ظاهريًا فى البداية أن يواجه تأثير الثقافة الأجنبية فيه، أى ذلك الإحساس بعدم الانتماء ، ويبدو له فى الظاهر أيضًا أنه تغلب عليه ، خصوصًا حين يهتدى إلى صيغة لا يقبلها عقله الباطن (أو اللاوعى لديه) بأنه قد تساوى مع أبناء البندقية (بل وأصبح ينتمى إليها) حين بادلته دزدمونة الحب فتخطّت بذلك الحواجز العنصرية والثقافية ، ومن ثم فهو يُسئ فهم هذا الحب حين ينتهى إلى القول :

لقد أحبتنى لما شهدته من المخاطر

أما أنا فعشقت ما أبدته من عطفٍ وإشفاقٍ علىّ !

(١/٣/١٦٨ - ١٦٩)

وهو يسير مغمض العينين لا يدرك حقيقة ذاته ، وكل ما يقوله ويفعله يؤكد أنه يمر بتجربة الحب الحقيقى، فهو يرى وجوده فى تمازج روحه وروحها ، إلى جانب العلاقة الزوجية المعتادة ، وهو يرى أن الهلاك (فى الدنيا والآخرة) سيكون مصيره لو انتهى ذلك الحب !

. . . فَلْيُكْتَبْ الهلاكُ لى

إنْ لَمْ أكُنْ أحبك ! ويومَ ينتهى هذا الغَرامُ

يعودُ للكونِ العَمَاءْ ! (٣/٣/٩١ - ٩٣)

أى إن سلوكه حتى اللحظة التى ينجح فيها عطيل فى إحياء ذلك الباطن ، أو بلغة التحليل النفسى التى يستخدمها كيرش ، فى تحويل اللاوعى إلى وعى ، أو بلغتنا النقدية المعتادة ، فى إخراج الإحساس الدفين والخبئ إلى مستوى الإدراك الظاهر ، أقول إن سلوكه حتى هذه اللحظة ينبئ عن علاقة حب حقيقية تتخطى حدود الاختلاف العرقى والثقافى ، لكنه عندما يختلى بنفسه فى قبرص ، ويسمع وسوسة ياجو له ، يبدأ النظر إلى ذاته بعينى برابانتيو وغيره من دعاة التميّز العنصرى القائم على اختلاف لون البشرة! ويؤدى تحطيم احترام ذاته إلى انهيار كامل ، ويقول بفنجون فى مقدمته لطبعة بانتام إن "غيرة عطيل تنشأ من الاشتباه العميق فى استحالة حب الآخرين له، لأنه لا يرى أنه جدير بالحب" (ص ٢٨) . وكان الناقد كيرش قد نشر تحليله القائم على النظريات المسيحية والفرويدية للرغبة فى دراسة بعنوان "قطبا الحب الجسدى فى عطيل" ('The Polarization of Erotic Love in *Othello*') فى مجلة اللغات الحديثة عام ١٩٧٨ (*Modern Language Review*, 73 (1978) : pp. 721 - 740) ، قبل إعادة طبعها فى الكتاب المشار إليه ، وهو يؤكد أن المسرحية ليست تراجيديا الفشل الخلقى أو النفسى بل تجسيد مسرحى للطاقة التراجيدية الكامنة فى كل حب بشرى يولد فى كنف الإحساس بالضعف والحاجة .

٦ - المدخل الثقافى والإطار الرمزى:

ومنهج التحليل النفسى ، على ما به من إغراء لا يكاد يقاوم ، منهج تحف به الأخطار ، فهو تفسيرىّ فى جوهره ، ويعتمد اعتمادًا كاملاً على قدرة خيال القارئ (المُفَسِّر) على سدّ الثغرات التى قد تلوح فى تحليل الشخصية استنادًا إلى الحوار وحده ! أما إذا وسَّعْنا إطار التحليل النقدى لندرج فيه التقاليد المسرحية السائدة آنذاك، والعوامل الثقافية التى يفرد لها ستيفن جرينبلات صفحات وصفحات فى كتابه الأخير عن شيكسبير (٢٠٠٤) بعد كتابه الرائع "صوغ النفس فى عصر النهضة (١٩٨٠) (*Renaissance Self-Fashioning*) فربما انتهينا إلى أن وسوسة (الشيطان) ياجو فى نفس عطيل ، وهى التى ينسبها كيرش إلى خوف عطيل (على مستوى اللاوعى) من عدم حب الناس له، وخصوصًا نساء البندقية ، وسوسةُ شخصيةٍ مسرحية لها نظائر فى أعمال شيكسبير الأخرى ، وترجع جذورها إلى شخصية 'الرذيلة' (Vice) التى تقابل شخصية 'الإنسان' (Mankind) فى مسرحيات الأخلاق فى العصور الوسطى، وأن تقاليد هذه المسرحيات لم تكن قد ماتت فى عصر النهضة، (انظر دراسة الناقد ل. سكراج بعنوان "ياجو - رذيلة أم شيطان؟ فى مجلة مسح نقد شيكسبير ٢١ (٩٦٨) ص ٥٣ - ٦٥) (L. Scragg, 'Iago - vice or devil,' *S. Survey,* 21, 1967 pp. 53-65.) وكان الجمهور الاليزابيثى لا يزال مغرمًا بها .

وشيكسبير لا شك يقدم لنا من الدوافع على ارتكاب الشر فى شخصية ياجو ما يكفى لتبرير أفعاله منطقيًا على المسرح ، وهو ما يعرضه رِدْلى فى مقدمته الطويلة لطبعة آردن ، حين ينقض قول كولريدج الشهير إن ياجو يحاول فى أحد المونولوجات التى يسرد فيها مبررات شره ، "أن يعثر على دافع للشر دون وجود دافع حقيقى" ! (the motive-hunting of motiveless malignity) ولقد درج معظم من كتبوا عن المسرحية على الرد على كولريدج دون إشارة إلى تقاليد الشخصية الشريرة عند شيكسبير ومدى اتباعها تقاليد مسرحيات الأخلاق . فلدينا هارون المغربى فى تايتوس أندرونيكوس وهى من أوائل تراجيديات شيكسبير ، ولدينا ريتشارد الثالث فى المسرحية

التى تحمل اسمه ، ولدينا دون َجون فى مسرحية **جعجعة بلا طحن** ثم ياجو ، ومن بعده إدموند فى **الملك لير** ، وليس هؤلاء ، من الشخصيات التى يدفعها الطموح إلى الشر أو إلى ارتكاب جرائم القتل ، مثل ماكبث ومثل كلوديوس فى **هاملت** ، فالأخيران يعرفان مدى الخطأ الذى يرتكبانه ، وإن كانا لا يستطيعان الرجوع عنه أو الندم والتوبة ، ولكن تلك الشخصيات الشريرة هى فى جوهرها شخصيات لا ضمير لها (وياجو يصرّح بهذا ويعترف بانعدام أى قانون أخلاقى يحكم السلوك) بل إنها شخصيات تجد لذة فى الشر وتستمتع به . ويرتبط بعضها بالبعض بما ذكرناه عن "الاستعارة المسرحية لتجسيد الشر" (بفنجتون – ٢٤) والتى استقاها شيكسبير من شخصية 'الرذيلة' وكان يلعب هذا الدور ممثل 'خفيف الظل' فى مسرحيات الأخلاق يحاول إغراء من يلعب دور 'الإنسان' بأن يترك الفضائل وينغمس فى ملاذ الدنيا ! وهكذا فإن الأشرار الذين يصورهم شيكسبير فى هذه المسرحيات يُسرُّون إلى الجمهور بما يضمرون ويكشفون فى مناجاتهم (أى فى مونولوجاتهم الفردية) عن الخفايا متفاخرين بالمهارة والذكاء ، ومظهرين انتشاءهم بانتصار الشر ، ويضعون أمامنا على المسرح الخطط البارعة التى يدبرونها ارتجالاً أمامنا للإيقاع بالأبطال ! إنهم – كما يقول بفنجتون (ص ٢٤) – "جميعًا ممثلون بارعون يخدعون تقريبًا كل شخصية على المسرح حتى أواخر مراحل الحدث ، بما يجيدونه من فنون العرض المنوعة وفنون النفاق البارعة" . إنهم يستمتعون بهذا "اللهو" (١/٣/٣٦٧) أو كما يقول ياجو نفسه :

إنى لأبدّد معرفتى المكتسبة بالدنيا
لو كنت سأقضى الوقت مع البلهاء
إلاّ للتسلية وبعض الرّبح ! (١/٣/٣٨٢ – ٣٨٤)

ولنا أن نستبدل **اللهو** فى الترجمة بالتسلية هنا (Sport) فنحن ندهش لبراعة هؤلاء الأشرار وحنكتهم ، والدور الذى يلعبونه يتضمن مفارقة جوهرية حيث يقترب من الكوميديا فى استخدام الحيل المبتكرة التى تدل على ذكاء ولماحية شديدة ، ولو أن هذه

الكوميديا تمثل الجانب القاتم الأسود الساخر والقائم على التورية من الكوميديا ، فنحن واثقون أننا لابد أن ندين على أسس خلقى تلك البراعة حتى ونحن نُبدى الإعجاب بها .

وفيما يلى ما يقول ستيفن جرينبلاط فى هذا الصدد (٢٠٠٤) :

"إن شخصية 'الرذيلة' ، تلك الشخصية المخرِّبة الكبرى فى مسرحيات الأخلاق ، لم تبتعد يومًا عن ذهن شيكسبير الخلاق . فإن 'هال' مثلاً (فى مسرحية هنرى الرابع ، الجزء الأول) يشير إلى فولسطاف بعبارة ذات دلالة قائلاً إنه يمثل تلك "الرذيلة المبجلة .. الظلم الرمادى" (٢/٥/٥١٣) وكذلك نسمع ريتشارد الثالث ، الخبيث ذا الفكاهة اللاذعة، وهو يُشبِّه نفسه واعيًا بشخصية "الرذيلة الرسمية .. الظلم" (٣/١/٨٢) . وهاملت يشير إلى عمه قائلاً إنه "أضحوكة (رذيلة) بين الملوك" (٣/٤/٩٩) [وانظر حاشية المترجم فى النص العربى المنشور عام ٢٠٠٤ ص ٤١٢) . ولا يحتاج شيكسبير إلى ذكر كلمة 'الرذيلة' نفسها أو الإيحاء بها مباشرة حتى يظهر تأثيرها ، فإن "ياجو الأمين" مثلاً ، وهو الذى نراه وقد اكتسى معنا مظهر الألفة والوداد ، وعمد إلى إطلاق فكاهاته الخبيثة الملتوية ، وإلى التصريح والإقرار بشروره وآثامه ، يدين بالكثير إلى هذه الشخصية ، وليس من قبيل المصادفة أن أحبولته الشيطانية ضد عطيل ودزدمونة تتخذ شكل 'المقلب' (بالمعنى العامى) وهى صورة تتسم بقسوة لا تحتمل من صور الحيل التى كانت تقوم الرذيلة بها" (ص ٣٣ - ٣٤) .

ومعنى هذا أن توسيع الإطار ليشمل التقاليد المسرحية والثقافية قد يحيل ياجو إلى رمز أو إلى تجريد ! أو إن شئنا دقة التعبير ، إلى شخصية مسرحية أقرب إلى الرمز المجرد منها إلى الإنسان الحى الذى يضم نوازع الخير والشر معًا ! أى إننا حين نربط شخصية ياجو برمز 'الرذيلة' فى مسرحيات الأخلاق ، سواء كان ذلك بسبب افتتان

شيكسبير بذلك التراث المسرحى أو بسبب استجابته لما يريده الجمهور ويمثل المهاد الثقافى للعمل ، فربما أحلناه ضمنًا إلى شخصية مجردة لا شخصية إنسانية نابضة بالحياة بكل ما فيها ! والتقاليد المسرحية والثقافية مهمة ولا شك ، وقد تفسر لنا بعض ما غمض فى النص ، ولكن اختزال شخصية ياجو بمعنى قصر دوره على رمزية الشر ينزع عنه تلك الحيوية التى نشهدها فيما يقوله ويفعله على المسرح ! فهو يصرح لنا ، فيما يُسِرُّ به إلينا فى مناجاته ، بأنه يحب ويكره ، وبأنه يشتهى 'دزدمونة' (فهو لا يُبَرِّئُ نفسه من تلك 'الخطيئة' . . 'أو مثلها جسامة' - ٢/١/٢٨٧ - ٢٨٨) وإن كان يكره المغربى كراهية أقرب ما تكون إلى تأكيد ما نُحِسُّهُ جميعًا فى مفارقة 'تلاقى الأضداد' ، فهو يقر بامتياز المغربى عقلاً وروحًا ، ويغار منه ، ومع ذلك فهو ينصفه حين يصفه قائلاً إن المغربى 'من طبعه الوفاءُ فى الوداد ثابتٌ أصيلٌ / بل إننى أراه زوجًا صالحًا يحظى بحب دزدمونة' (٢/١/٢٨٥ - ٢٨٦) ، ومع ذلك فهو يدرك معنى التقاء الأضداد - (وكيف نغفل ذلك ونحن نرصد المهاد الثقافى لهذا العمل الفنى ؟) ، مثلما يغضب منه برابانتيو ومثلما يعارضه أهل البندقية ! فالتقاء الأبيض والأسود لا يمثل فى نظره - كما يقول فى أحاديثه المطولة نثرًا مع رودريجو ثم شعرًا مع عطيل - إلا نقضًا لما تقضى به الفطرة السليمة ، وسرعان ما يدخل من هذا الباب المنطقى إلى قلب عطيل وعقله (حتى وإن كان لا يعترض بينه وبين نفسه على زواج عطيل من دزدمونة) !

وإذن فمهما يكن من جاذبية الرجوع إلى تقاليد مسرحيات الأخلاق واستجابة الجمهور الإليزابيثى (بل وأكاد أقول استجابة أى جمهور) لها فينبغى ألا ننسى أن شيكسبير يصور لنا إنسانًا من لحم ودم ، وأن عنصر الشر فيه بشرىٌّ أيضًا ، وأن التلذذ بإيذاء الآخرين جزء لا يتجزأ من الطبيعة البشرية ، وألا ننساق كما يفعل بفنجتون ، اهتداء بالإطار الاستعارى الشعرى للمسرحية ، إلى القول بأن "هذا السلوك الذى يشبه سلوك شخصية 'الرذيلة' ويكتسى ثوبًا بشريًا" يخفى "حقيقة ميتافيزيقية غامضة خلف الظاهر المرئى" (ص ٢٥) ، فنقول إنه الشيطان لا أكثر ، ونقول إن دزدمونة 'ملاك' ، اهتداء بما يقوله كاسيو حين يحييها عند نزولها إلى البر :

أهلا بك يا سيدتى ! ولتهبط بركات الله عليك !

بين يديك ومن خلفك بل من حولك فى كل مكان !

(٢/١/٨٥ - ٨٦)

فإن بلنجتون يقول إن هذه التحية ترفع دزدمونة إلى مصاف مريم البتول ، لأن صياغتها تشبه التحية الدينية لمريم عليها السلام ، كما يستند كيرنان (ص ٧٣) إلى قراءة مرفوضة لكلمة 'الهندى' فى السطر التالى تبريراً لذلك التفسير الرمزى الخالص :

وهكذا ألقت يدى فى البحر مثل هندى حقير لؤلؤة

أثمن من قبيلة الغرير كلها ! (٥/٢/٣٤٨ - ٣٤٩)

إذ تورد طبعة الفوليو الكلمة فى صورة 'اليهودى' (لاختلاط فى قراءة المخطوط الذى قد يوحى بقراءة أخرى أى قراءة Judean بدلاً من Indian) وهو ما جعل البعض يقول إن المقصود هو هيرود أو يهوذا ، وهكذا يقول كيرنان :

> "ولكن أهم ما فى الأمر هو أن عطيلاً يقول فى آخر المسرحية إنه مثل 'اليهودى الحقير' الذى يرمى بلؤلؤة أثمن من قبيلته كلها . والقراءة المألوفة فى طبعة الكوارتو تقول 'الهندى الحقير' ولكن الكلمتين تشيران إلى الهمجى الذى يعجز عن إدراك قيمة وجمال ما فى يده - البدائى المتوحش الذى يلتقط لؤلؤة ثم يرميها لجهله بقيمتها ، أو اليهود (وقد يكون يهوذا هو المقصود تحديداً) الذين أنكروا وصلبوا شخصية عظيمة أخرى ترمز للحب وتدعو إليه ، ظانّين أنهم قد تخلصوا بذلك ممن دأب على تحريض الرعاع وإثارة المتاعب" (ص ٧٣) .

إن المذهب التفسيرى ، حتى وإن اعتمد على العوامل الثقافية والتقاليد المسرحية ، يغرى بالقراءة الرمزية التى تنزع إلى التجريد ، وربما يكون فى ذلك استلهاماً لصور شعرية معينة تُغَلِّب قراءة النص قراءة الشعر الغنائى لا قراءة الشعر المسرحى ، فالشعر المسرحى دراما بشرية شخوصها من لحم ودماء ، ومهما تكن دلالاتها الرمزية فإنها

تعتمد على الشخوص الحية التى تؤدى الأدوار عـلى خشبة المسرح ! ولذلك فقد لا نقبل ما ينتهى كيرنان إليه قائلاً :

"... انتهيت من رسم خطوط **عطيل** باعتبارها مسرحية من مسرحيات الأخلاق ، وهى تقدم لنا رحلة رمزية بين الجنة والنار على مسرح يمتلئ بشخوص ذوى دلالة رمزية خالصة . هذا هو تجريد الفن الذى يتجه إليه النقد حتمًا ، ونحن نرى فى هذه الحالة أن الإطار الرمزى قائم بصلابة ومتانة" .

ولكن ترى هل يشعر المتفرج للعرض المسرحى أو قارئ النص بهذا الإطار الرمزى 'الصلب المتين' وحده ؟ هذا هو السؤال

٧ - *البناء الدرامى :*

إن أهم ما يعيننا على الإجابة عن هذا السؤال أن نحاول النظر إلى المسرحية باعتبارها عملاً دراميًا مهما يكن حَظُّ المسرحية من الدلالات الرمزية ، وأول خطوة فى هذا السبيل أن نفحص بناءها الفريد أو الذى تنفرد به ، إن شئنا الدقة ، بين تراجيديات شيكسبير الكبرى . لا يسع المشاهد أو القارئ إلا أن يدرك - بسبب انغماسه فى 'الأحبولة' التى تقوم عليها 'الحبكة' - أننا بصدد حدث بسيط واحد ، فلا يقدم لنا شيكسبير حبكات ثانوية يمكن أن تصرفنا عن الحدث الرئيسى مهما كانت تمثل نظائر له أو روافد له أو تنويعات عليه ، على نحو ما نرى فى **الملك لير** ، حيث النظائر والمقابلات ، ومثل **هاملت** حيث الروافد والتنويعات ، على سبيل المثال ، كما أن الخبرة الإنسانية التى تتناولها خبرة بشرية مألوفة ما أبعدها عن جو الملوك والأمراء والقصور فى هاتين المسرحيتين أو فى ماكبث ذات الجو الخاص ، بل شديد الخصوصية ، أو جو **أنطونيو وكليوباترا** الذى يضم حكامًا وملوكًا يحكمون العالم القديم ! ووحدة الحدث تستتبع قلة عدد الشخصيات مما يكاد يُرْهق المتفرج أو القارئ شعوريًا إذ يغوص فى نفسيات هذه الشخصيات المحدودة العدد ، وينفعل بسبب التركيز الشديد للحدث ،

وبسبب تعاطفه مع البطل فى محنته، وهو ما يعنيه أرسطو بالشفقة أو بالإشفاق (pity)، وخوفه مما قد ينتهى إلى مصيره بسبب الأحبولة التى يدبرها ياجو وتتخذ فى رأى جرينبلات صورة 'المقلب' (المقلب السخيف ؟) أو التدبير الحقير الذى يقوم به ياجو ولابد من إمضائه بسرعة حتى لا ينكشف أمره ، وهى السرعة التى تصل بالحدث إلى ذروته فى زمن قياسى بين سائر تراجيديات شيكسبير ! كما أن السرعة تبدو ذات اتجاه واحد لا رادّ له ، الأمر الذى يُنْهك المتفرج أو القارئ شعوريًا وهو يرى الضحية وهى تُساقُ سَوْقًا ، كأنّما تدفعها أيد قدرية إلى المصير الرهيب !

وأما بساطة الحدث فتكمن فى وحدته وفى أنه يقوم على حبكة تستند إلى أحبولة واحدة ، ونحن نقبل ما نراه على المستوى الواقعى بعد المشهد الأول الذى يوحى بخلل ما بسبب التقاء الأضداد ، كما سبق أن ذكرت ، فإذا انتقلنا إلى المشهد الثانى - وما زلنا فى البندقية - رأينا البطل عطيلاً بعد أن سمعنا وصفًا له على لسان ياجو فى المشهد الأول ، ولا شك أننا نقدر أهمية هذا البطل الآن بعد أن بيّن ياجو بصراحته التى يواجهنا بها فى أحاديثه إلى رودريجو (أو فى مونولوجاته) فى المشهد الأول مدى كراهيته للمغربى لأنه تخطّاه فى الترقية وعين كاسيو بدلاً منه فى رتبة الملازم ، ومدى أهمية المغربى للدولة فى هذه اللحظة تحديدًا :

.. مِنَ المُحَالِ طَرْدُهُ حِرْصًا على سَلاَمَةِ البَلَدْ !
فالكُلُّ مُتّفِقٌ بإجْمَاعٍ مِنَ الحُكَمَاءِ أنْ يَمْضِى
غَدًا لِلْحَرْبِ فى قُبرصْ - تِلْكَ التى تَدُورُ حَاليًا رَحَاهَا !
هَيْهَاتَ أنْ يَجِدُوا - إذا طَلَبُوا النَّجَاةَ - لَهُ مَثِيلاً
فى ارْتفاعِ القَامَةْ
حتّى يَقُودَ جَيْشَهُمْ ويَقْضِىَ المُهِمّةْ !

وهكذا تَرَى بأنّى - على بُغْضِى لَهُ بُغْضِى لآلام جَهَنّمْ -

تَضْطَرُّنِى ضَرُورةِ الحَيَاة حَاليًا لانْ أُبْدِى لَهُ دَلائلَ المَوَدَّةْ .

(١/١/١٤٩ - ١٥٦)

هذا هو أول خيط فيما نسميه 'العقدة' أو قل بداية التعقيد فى الموقف على المستوى الواقعى المحض ، مرءوس 'يحقد' على رئيسه و'يكرهه' (١/١/٧ - ٨) لأسباب شخصية ، ورئيس مشهود له بارتفاع القامة وعلو الهامة ، والمرءوس يمهد للفكرة التى أوردها فى السطور الآنفة بقول صريح :

لا تقلق يا صاح فإنى أتبعه كى أثأر منه !

لا يستطيع كل الناس أن يكونوا سادة

أو يستطيع كل سيد أن يضمن الإخلاص فى أتباعه !

(١/١/٤١ - ٤٤)

وسرعان ما نرى فى المشهد الثانى تحقيقًا لما ذكره ياجو وتأكيدًا لكل ما قاله ! نحن نصدقه إذن ونصدّق عطيلاً أيضًا ، إذ لا يوجد فى النص ما يدعو إلى تكذيب أيهما ، فنعلم أن عطيلاً من صلب ملوك ، وأن حبه وحسب هو الذى دفعه إلى الزواج من دزدمونة سرًا وكسر النَّسَقِ الاجتماعى المألوف (١/٢/١٧ - ٢٦) وهذا هو الخيط الثانى فى التعقيد ، لأن ضجة المشهد الأول التى يحدثها رودريجو حين يوقظ والد دزدمونة لا تكتسب معناها إلا حين نرى أن الخلل حقيقى ، وذلك أيضًا على المستوى الواقعى المحض ! فالخلل يلخصه برابانتيو فى حديثه الغاضب إلى عطيل ، وهو الذى يختتمه باتهام زوج ابنته بأنه من "الأقنان وعباد الأوثان" الذين يرومون أن يسودوا (بالمصاهرة) فيشاركوا فى حكم الدولة ! (١/٢/٩٩) ونحن نعلم من سياق الحوار فى المسرحية أن عُطَيْلاً قد اعتنق المسيحية (٢/٣/٣٣٤) ، أى إن برابانتيو يقول إن عطيلاً لا يزال وثنيًا، ولم ينس ما سمعه من عطيل (حسبما يروى عطيل نفسه) حين ذكر أنه أُسِرَ

ذاتَ يَوْمٍ وبيعَ في أسواق النخاسة (١/٣/١٣٨) فلون البشرة يكفي برابانتيو لاعتبار عطيل "قِنًا وثنيًا" !

هذان المشهدان الواقعيان يقدمان الخيطين اللازمين للتعقيد التالي ، فالعقدة لا تتكون من خيوط كثيرة ، والمشهد الثالث الذى نرى فيه قمة الواقعية فى دولة البندقية ، يستكمل الصورة التى سبق أن أشرنا إليها فى القسم الخاص بالدلالة الجغرافية والصراع بين العالمَيْن ! فها هما العالمان يلتقيان ، رغم المساحات الشاسعة التى تفصل بينهما ، وبانتهاء الفصل الأول ينتهى الجزء البنائى أو الهيكلى الخاص بعالم البندقية ، ويبدأ الجزء الثانى الذى ينتقل الحدث فيه ، كما سبق ذكره ، من المجتمع إلى الفرد ، ومن الظاهر إلى الباطن ، حيث نغوص فى حقائق هذا التلاقى الذى يراه الجميع "غير طبيعى" ، بما فى ذلك (كما سبق أن أشرت) عقل عطيل الباطن ، ولا يراه طبيعيًا إلا دزدمونة (التى ترى وجه عطيل فى خصاله) ولكن - ترى هل يستنكره ياجو حقا كما يقول ؟ إن دعاة المنهج النفسى يقولون لنا إن ياجو يوحى إلى عطيل بما يعرف ياجو أنه موجود فى قلب عطيلٍ على مستوى اللاوعى ، أى إنه لا يقدم إليه إلاّ ما يعرف أنه موجود سلفًا **ولو فى حالة كُمون** ، ومن ثم فهو يستطيع إيقاظه حتى يصبح وحشًا مدمرًا! فهو يعرف أن المغربى يتمتع بسذاجة قلب وصفاء طوية' (١/٣/٣٩٧) وأن من طبعه الوفاء فى الوداد ، وأنه ثابت أصيل ، وأنه سيكون زوجًا صالحًا يحظى بحب دزدمونة ! (٢/١/٢٨٥ - ٢٨٦) ولكنه يعرف أيضًا ، كما سبق أن ذكرت ، بسبب خبرته الطويلة فى ميادين القتال مع عطيل (١/١/٢٧ - ٢٩) ما نسميه فى اللغة المعاصرة بنقاط الضعف فى شخصية عطيل (دون حاجة إلى التحليل النفسى !) ، وأهم هذه النقاط وعيه بعدم الانتماء بسبب اللون ، أو بسبب الاختلاف العرقى (حتى لو صدقنا كاتبةً تدعى برستون (Preston) التى تؤكد أن عطيلاً كان رجلاً أبيض - انظر طبعة فيرنيس Furness ص ٣٩٥) أو بسبب هذا وذاك معًا ! وربما كانت هذه المعرفة بدخيلة نفس عطيل هى التى شجعت المحدثين على القول بأن ياجو يمثل الشيطان فهو الذى يوسوس فى صدور الناس ، ومن ثم فلابد أن نفترض أنه يحيط بما فى هذه الصدور !

ولكن الوسواس الخناس لا يحـيط بالضرورة بما فى الصدور ، إذ لا يحـيط بها إلا الخالق ، جل وعـلا ، ولكنه يُزيّنُ للمرء ما تهفـو إليه نفسه ، فـالنفس أمّارة بالسوء ، وياجو على المسـتوى الواقعى المحض لا يقـول لعطيل إلا ما قـاله والد دزدمونة له ، مع إضافة بعض التعليقات على نساء البندقـية ، إذ يزعم أنه يعرفهن خيرًا من غيره ، وهو بذلك يلعب على وتر فى نفس عطيـل يعرف ياجو بوجـوده ، وإن كانت مـعرفة غـير مؤكـدة ، كما يقـول لنا فى مونولوجـاته ، لكنه يتمنى أن ينجح ، ويـراهن على نجاح خطته استنادًا إلى هذه المعرفة غير المؤكدة ، وهو يخشى افتضاح أمره فيسرع بتنفيذ الخطة إسـراعًا يؤدى إلى اختـلال الزمن الذى نفتـرض وقوع الأحـداث فيـه ، فمنذ وصـول 'الأبطال' إلى قبـرص وحتى النهاية الـفاجعة لا تـنقضى سوى ست وثلاثين سـاعة ، بحيث أننا لو حـذفنا الفصل الأول لوجدنا أمـامنا مسرحـية تراعى ما يسـمى بالوحدات الثلاث ، فالمكان واحد (قلعـة قبرص وما حولها من طرقـات) فى أحد موانى الجزيرة ، والحدث واحد ، كما قلنا ، والزمن محدود إلى أقصى درجة !

ويقول ردلى فى مـقدمته لطبـعة آردن (ص ٤٧) إن لنا أن نعتبـر الفصل الأول كله بمثابة 'برولوج' أو تقـديم للحدث الرئيـسى ، حـتى يتحـقق لنا مـا يقوله النقـاد عن الوحـدات التى تنسب ظلمًا لأرسطو ، (انظر كـتاب درايدن والشعـر المسرحى ، مجدى وهبة ومحمد عنانى ، القاهرة ، ١٩٦٣ - ١٩٩٤) ولكن الفصل الأول ، كما رأينا يمثل العالم الذى يُكْسِبُ الحدث المسرحى مـعناه ، ولا سبيل إلى اعتبار هذه المسرحـية مأساة زوج يشك فى إخلاص زوجـته بحذف فـصل برمته ! صحـيحٌ أن الحدث يسرع سـرعة لاهثة من المشـهد الثانى فى الفصل الـثانى إلى الخامس ، ولكن هذه السرعـة يقتضيـها البناء الدرامى المركز ، الذى ينصب فيه الحدث على البـاطن فيحتاج إلى العمق بدلاً من البسط ، وإلى الضغط بدلاً من الامتداد ، فالبناء يتولى الإجابة على كل الأسئلة الخاصة بالوحدات والتـركيب الدرامى للحدث هنا ، والانتـقالُ من عالم المدينة إلى عـالم الفرد الذى يحمل فى أعماقه تراث الاختلاف وعدم الانتماء يتطلب الغوص فى نفس هذا الفرد

بالسرعة التى تتغير فى نفس هذا الفرد من حالة التظاهر بالانتماء إلى الإحساس الحق بعدم الانتماء ! وسرعة التغير فى نفس عطيل يحتمها انفراده بنفسه وبذلك الذى يوسوس له بما يدور فى اللاوعى ، فإذ هو يعيه ، وينفلت زمامه ، فتكون نهايته ونهاية من أحبها وأحبته حقا ! (وضحايا آخرين !) .

٨ - عدم الانتماء :

ولن يكتمل لنا فهم البناء الدرامى المتسارع حقًا إلاّ إذا أدركنا طبيعة العلاقة بين ياجو وعطيل ، على نحو ما سبق إيضاحه ، فالانهيار السريع الذى يتسبب فى النهاية المفجعة لا تبرره على المستوى الواقعى المحض نظرتنا إلى المسرحية باعتبارها مأساة زوج يغار أو يشك فى زوجته ، أو حتى مأساة بطل (جندى مغوار) وشاعر مُفْلِق ، يمثل صورة 'العاشق المحارب' التى ورثتها أوروبا من العصور الوسطى . وهذه هى الصورة التى يرسمها الدكتور جونسون لعطيل فى حديثه المسهب عن المسرحية *Samuel Johnson on Sakespeare*, ed. W.K. Wimsatt, 1960, p. 114 ويتبعه فى ذلك دوفر ويلسون فى طبعته للمسرحية (بالاشتراك مع أليس ووكر عام ١٩٥٧) (ص ٢١ - ٥٦) إذ يؤمن ، كما يقول كولريدج ، بأن أهم ما يميز شخصية عطيل ليس ميله الطبيعى إلى الغيرة ، بل هو :

> "ذلك العذاب الأليم الذى يكابده عندما يرى مخلوقًا كان يعتقد أنه ملاك وكان ينزله فى قلبه بأرفع محل ، بل ولا يملك إلا أن يستمر فى حبه له ، وقد ثبت له أنه ملوث وتافه . إن {أهم ما فى عطيل} مجاهدته للامتناع عن حب زوجته ! وما يتلوه أو ينبع منه من استياء خلقى وأسف على انهيار الفضيلة على هذا النحو !

Coleridge's Shakespeare Criticim, ed. T. M. Raysor, 2 vols., 1960, II, 350 .

إذ يقول دوفر ويلسون إن هذه الخصيصة التى تحدث عنها كولريدج تجعل عطيلاً "عاشقًا من أعظم العشاق فى الأدب العالمى وأعظم عاشق فى شيكسبير" (ص ٢٢ من

مقدمة الطبعة المذكورة) وينساق الكثيرون وراء هذا الرأى على امتداد القرن العشرين ، متجاهلين علاقة ياجو بعطيل التى سبق لى إيضاحها ، وسوف أزيدها إيضاحًا فيما يلى، ولولاها ما فهمنا البناء الدرامى نفسه .

ولقد اجتهدت فى رصد النظرات النقدية إلى المسرحية من عام ١٩٠٤ (عالم نشر برادلى لكتابه الأشهر عن التراجيديا الشيكسبيرية) إلى عام ٢٠٠٣ (عالم نشر الطبعة الجديدة للمسرحية ومقدمة نورمان ساندرز (Norman Sanders) فراعنى هذا الفصل الغريب ، باستثناء النقاد الذين أشرت إليهم، بين الشخصيات المحورية وبين البناء ، خصوصًا ضرورة هذا الإسراع غير المعتاد عند شيكسبير فى مجرى الحدث فى الفصول الثلاثة الأخيرة ، فسواء ركزنا على ياجو ، كما يفعل برادلى وتابعه ساندرز ، أو على عطيل كما فعل كولريدج مادحًا ، أو كما فعل ت. س. إليوت قادحًا T. S. Eliot, 'Shakespeare and The Stoicism of Seneca', *Selected Essays,* 1930, (1949) pp. 130 - 1 ، ومن بعده ليفيس (F.R. Leavis) الذى كان يريد أن يحوّل الدفة النقدية إلى وجهتها الطبيعية فى نحو منتصف القرن تقريبًا 'Diabolic Intellect and The Noble Hero', *The Common Pursuit, 1952* ، فإننا لا نسمع من أى من الجانبين رأيا يفسر لنا سر هذه السرعة التى تجعل من بناء المسرحية حركة درامية نادرة السرعة !

أما العلاقة التى تربط ما بين محور عطيل/ياجو والبناء المتسارع فلقد ألمح إليها محررا طبعة ماكميلان للمسرحية عام ١٩٨٤ (سيليا هيلتون و. ر. ت. جونز) Celia Hilton & R. T. Jones بقولهما إن ياجو يشارك عطيلاً 'عدم انتمائه' لمجتمع البندقية، وإن كان عدم انتمائه يختلف اختلافًا بيّنًا عن إحساس عطيل بعدم الانتماء بسبب غربته العرقية ، فالبندقية دولة غنية تعتمد على التجارة وثراء الأعيان من ذوى الحسب والنسب ، وقوة هذه الدولة البحرية التجارية تعتمد على امتياز البحارة المقاتلين أو الأفذاذ فى 'صنعة' الحرب من القادة والأعلام ، وياجو لا يتمتع بالثراء ولا بالحسب والنسب ، ولا هو من 'السادة' ('لايستطيع كل الناس أن يكونوا سادة' - ١/١/٤٢)

('تضطرنى ضرورة الحياة حاليًا لأن أبدى له دلائل المودة' - ١/١/١٥٥) بل هو من ضباط الصف، وكان يتمنى أن يترقى إلى مرتبة الضباط بسبب الخبرة العسكرية دون تعليم رسمى ، أى ما كان يسمى لدينا 'الترقية من تحت السلاح' ، ولهذا فهو ينعى عدم ثرائه ويستنزف أموال صاحب الأملاك رودريجو حتى يكتسب المظهر اللائق بمصاحبة القائد عطيل ، ولا يأمل حقًا فى أن ينافس ابن المجتمع الراقى ، كاسيو ، الذى تلقى التعليم ، ويتمتع بمزايا الأعيان و'السراة الأغنياء من ذوى الشعر المهدل' (١/٢/٦٨) ويحظى بإعجاب بنات الطبقة الراقية . وياجو يعرف جيدًا موقعه فى السلم الاجتماعى ، فهو يغار غيرة حقد وحسد من كاسيو أولاً ، ومن عطيل ثانيًا ، ويتصور بسبب هذه الغيرة التى تولدت عن الإحساس بعدم الانتماء للصفوة ، أو قل يصور له خياله الذى أمرضته 'الغيرة الحسود' (jealous envy) - كما يسميها بفنجتون - أوهامًا تدفعه إلى إسقاطها على الآخرين ! فهو يقول إنه يشتبه فى أن زوجته قد خانته مع المغربى ، وهو يعرف أن هذا لا يزيد عن ظن :

فالظن الشائع أن الرجل قضى فى فرشى وطره !
لا تأكيد لدىّ إذا كان الظنُّ صحيحًا . . لكنّ الشبهة فى
هذا الأمر دليلٌ كافٍ فى نظرى لا يعوزه الإثبات !

(١/٣/ ٣٨٥ - ٣٨٧)

ومع ذلك فالظن يعذبه عذابًا شديدًا :

إذا أسترِيب أن ذاك المغربى البالغ الشهوة
قد حل يومًا فى مكانى [فى الفراش] !
وإنه لخاطر يفتت الأحشاء عندى مثل سم ناقع !

(٢/١/ ٢٩٠ - ٢٩٢)

ومن الطبيعى إذن أن يُسقِطَ هذا الإحساس - تلك الغيرة التى لا أساس لها والاشتباه الموهوم - على غيره ، فيوحى لرودريجو أنه قادر على الظفر بزوجة رجل آخر،

ويوحى لنفسه بأن كـاسيو يحب دزدمونة ، ويحاول إقناع نفـسه بإمكان ارتكاب دزدمونة للفحشاء ! وهو حين ينزع إلى الفكاهة الصريحة مع دزدمونة فى المشهد الأول من الفصل الثانى فإنه يتظاهر بالصراحة اللاذعة استدرارًا للثقة فيما يقول ، ولكنه وهو يهزل جاد إذ يكشف دون وعى عن أعماق خبيثة ! فهو يعلم أنـه لا يستطيع منافسة كاسيو فى حديثه المنمق ، ويدرك تمامًا حاله :

وإن يعش كاسيو فسوف يسطع ما يزينه

من الجمال فى حياته اليومية ! وعندها يبين ما لدىّ من قبحٍ يناقضه !

(٥/١/١٨ - ١٩)

وهاك ما يقوله محررا طبعة ماكميلان فى هذا الصدد (ص ١٧) :

"إن ياجو يشـاهد انتعاش أحـوال غيره ، مـثل كاسيـو ، ذلك الوسيم الذى تلقى تربية رفيعة ، ولا يدرى عن الحرب ، فى رأى ياجو ، إلا ما اسـتقـاه من الكتب من معلومـات نظرية ، والذى تخطاه فى التـرقيـة ، فاصـبح ملازمًا بدلاً منه وهو الجندى ذو الخبرة . ولا يفـتقر كاسـيو إلى الإحساس بامـتيازه والتعبيـر عنه ، وهو يقول لدزدمونة "وسوف يعجبك الجندى فيه أكثر من العالِم فى شخصيته" (٢/١/١٦٤) وهو يأخذ بيدها - ومن المهم هنا أيضًا أن نتخـيل الحدث على المسرح - ويـستدير معـها مبتعدين عن ياجو ، بكل الثقة التى تفصح عنها قواعد سلوكه الاجتماعى المهـذبة، بحيـث تبدو لنا صـورة {ياجو} اللامنتـمى (outsider) على المسرح بكل وضوح وجلاء . . .

"إن كـاسيـو من فلورنـسا - وهذا أول ما يقـوله ياجـو عنه - أى إنه أجنبى، ومع ذلك فهو يتمتع بالقبول الاجتماعى الكامل مثل أبناء البندقية تمامًا أى إنه أصبح منتـميًا (insider) ، الأمـر الذى لا يؤدى إلا تأكيـد النبذ (exclusion) الذى يعـانيـه ياجو ويؤلمه . وأمـا المغـربى ، ذلك

الغريب 'الآخر' ، الذى يتسم موقعه الأجنبى بوضوح أكبر ، فقد تخطاه فى الترقية (من وجهة نظر ياجو) وظفر بزوجة جميلة وغنية وكريمة المحتد من البندقية . ومع ذلك فإن ياجو يتمتع بذهن أصفى ولماحية أبرع من معظم من يفوقونه منزلة وثراء"

ولا يعنى إحساس ياجو بالغربة أو الاغتراب أن شيكسبير يدعونا إلى التعاطف مع دوافعه ، ولكنه يعنى أن البناء لا يقوم على التضاد فقط بين عطيل وياجو ، بل أيضًا على التوازى الباطن ، وإن كان كامنًا ، فى موقف كل منهما ! وهما ينجذبان إلى بعضهما البعض لأن كلا منهما يحس بالعزلة والاغتراب بدرجات متفاوتة من الوعى واللاوعى ! ولذلك ما إن يبدأ المشهد الثالث من الفصل الثانى حتى يبدأ تعقيد الخيوط البنائية التى رأيناها فى هذا الموقف المبدئى ، ويكون صدام عطيل مع نفسه ، ولو كانت وسيلته إلى ذلك أحبولة ياجو

٩ - حتمية السرعة :

إن الحدث محتوم ، ولا أفعل فى تصوير الحتم من التوالى السريع للحظات الانهيار النفسى عند عطيل فإذا هو مثل من يصاب فى ساحة القتال بطعنة قاتلة يتهاوى بعدها فلا يطول عذابه (مثلما لا يريد عطيل 'إطالة عذاب' ديدمونة عند قتلها !) والطعنة القاتلة التى تصيبه فى العلاقة التى ظن أنها حققت له الانتماء ، تصيبه ، وبصورة أشد إيلامًا فى 'صورته العامة' أى فى ما يسمى (public image) ومعناها صورته فى أعين الناس، والطعنة هنا تنتمى فى دنيا النقد المسرحى إلى ما يسميه أرسطو بالتكشّف الذى يُحدث الانقلاب أى (reversal) فإن عطيل حتى منتصف الفصل الثانى ، يحافظ على صورة ذاته أمام الناس وأمام عينيه ، فهو فخور بمقدرته الحربية ، ويثبت قدرته على اتخاذ القرار السريع ، وسلطة القيادة المصحوبة بثقة هادئة فى نفسه يتميز بها كل قائد حقيقى . إنه ليس ملكًا ورث الملك ! بل هو قائد بنى نفسه بنفسه وإن كان من أصلاب الملوك

والأمراء ! ولهذا نرى كثرة الإشـارة فى المسرحية إلى حُسْنِ السُّمْعَةِ وطيب الأحدوثة أى امتداح الناس لشمائله ، و'حُسْنُ السمعة' من الخيوط التى تمتد فى طول الحدث وعرضه، إذ يناقشه كـاسيو ، وياجو ، وإميليا . ودزدمـونة ، ويكسب كلٌّ منهم هذا الخيطَ دلالةً خاصة ، فـهو من الخيوط الأسـاسية فى النسيج ، ولذلك فـما إن يَسْقط فى نظر عطيلٍ شرَفُه حتى يبكى ضياع سمعته :

وكيف تحيا سمعة الجندى بعد أن يزول شرفه ؟

(٥/٢/٢٤٦)

وهذه 'الصورة العامة' هى 'السمعة' أو الصّيت وذيوع الاسم ، وهو مـا لا يقبل أن يذوى على امتـداد فترة زمنيـة طويلة ، بل هو ينكسر فجـأة فلا يُجبر كـسره ، وهذا هو المدخل إذن لتفهـم ضرورة السرعة ! قد يقـضى الإنسان سنوات فى بناء 'الصّيت' الذى يرضاه ، ثم يقع مـا يلوث هذه السمـعة فجـأة فتظلم الدنيا فـى عين الإنسان ! وهذا فى الواقع ما يدركه ياجـو بذكائه المرهف ، ويجعله مـدخلاً لهدم 'خصومه' ، إذ قـبل أن يطعن فى شرف دزدمونة ، أى فى هدم 'سمعتها' يبدأ بهدم سمعة كاسيو ، وانظر إلى النظرتين المتناقـضتين فى حديث يـاجو عن السمـعة : عندمـا يشكو كاسـيو من فـقدان سمعته، ''ذلك الشق الخالد منى ولم يبـق إلا الشـق الحيوانى !'' يرد عليه ياجو قائلاً ''ما السمـعة إلا وهم نلحقه بأنـفسنا ، وهو وهم باطل فارغ ! كثـيرًا ما يفوز بهـا غير الجدير بها ويـفقدها من يستحـقها ، ولن تفقـد سمعتك إلا إذا أذعت أنك فـقدتها !'' (٢/٣/٢٥٨ - ٢٦١) لكنه حين يبـدأ تحريضه لعطيـل فى منتصف المسرحـية ، يخـتار بحذق أضعف 'نقطة' فى الدرع حتى تنفذ منها الطعنة :

ياجـو: حُسْنُ السمعة للرجل وللمرأة يا مولاى الأكرم

أثمن جوهرة للنفس !

من يسرقْ كيسَ نُقودى يسرقْ بعضَ نفايةْ

هو شيءٌ لكنْ لا شيء ! مِلْكُ يمينى بالأمسْ
وبأيدى غيرى اليوم !
بل مَرّ بأيدى آلاف قبلى أو قبله !
أما من يسرق حسن السمعة منى
فلقد جردنى من شيء لا يغنيه فتيلاً
وتسبب فى إفقارى حقا ! (٣/٣/١٥٩ - ١٦٥)

هذا هو المدخل الناجع إلى قلب رجل يعتمد على 'الصورة العامة' وهى التى يشارك عامـدًا فى خلقهـا بالشعـر المتسق الذى ينطق به ، على نـحو ما ذكـرت فى مطلع هذه المقدمة، فهو يعرف أن أمجاده الحربية و'خدماته للدولة' لن تؤتى أُكُلها إلا إن صاحبتها لغة شعـرية رفيعة ، وهى التى يسميـها ساندرز 'المصطلح الشعرى' عند عطـيل ، وهى التى أجاد ويلسون نايت وصفها قائلاً إنها تتـسم بالإيقاع المنتظم ، وكثرة الصور الحسية التى يؤكدها ذلـك الإيقاع ويهبـها ثراء فى التأثيـر ، إلى جانب الدقـة فى رسم الصور والتوازى فى بنـاء الأفكار وصولاً إلى غاية مـرسومة ، وهـو ما يسمـيه "التدفق المنتظم للفكر الواضح" (المرجع نفسه) . ولذلك فإن عطيلاً يدهشنا بهذه القـوة التعبيرية بعد أن أنكر فى البداية أى مـوهبة بيانيـة . ولقد سبق لى إيراد نموذج منهـا فى القسم الأول ، ولابد من نموذج آخر :

عطيل : لوْ أنَّ البَارِئَ قد شاءَ بِأنْ يَبْلُوَنِى بأشدِّ عَذَابِ
أو يُمْطِرَ فَوْقَ الرَّأسِ العَارِى ألْوَانَ القَرْحِ وأشْكَالَ العَارْ
أوْ أنْ يَرْمِيَنى فى لُجَّةِ فَقْرٍ أغْرَقُ فيها حتّى أُذُنَىَّ
أوْ أنْ يَرْمِىَ بى فى الأَسْرِ ويَقْتُلَ كُلَّ طُمُوحٍ رَاوَدَنى
لَوَجَدْتُ بِرُكْنٍ ناءٍ مِنْ نَفْسِى قَطْرَةَ صَبْرٍ تُلْهِينى

لكنْ وَالَهفِى ! انْ يَجْعَلَنى نُصبًا مَرْفُوعًا لِمَهانَةِ هذا الزَّمَنِ
بِحَيْثُ تُشيرُ إِلَيْهِ عَقَارِبُ سَاعَتِهِ الثَّابِتَةِ بِبُطْءٍ وتَثَاقُلْ !
لكنّى قَدْ أتَحمَّلُ ذلكَ أيْضًا بلْ أَصْبِرُ كُلَّ الصبْرِ عَلَيْه !
أمّا انْ أُفْجَعَ فى ذاك المَكْمَنِ حَيْثُ وَضَعْتُ فُؤَادِى !
مَكْمَنُ مَحيَاىْ ! ونَذيرُ مَمَاتِى إنْ ضَاعْ !
مَنْبَعُ ما يَجْرى فى نَفْسى مِنْ أَنْهارٍ فإذَا
جَفَّ النَّبْعُ تَوَقَّفَ ما أَحْيَا بِهْ ! انْ يُنْبَذَ قَلْبِى
مِنْ مَكْمَنِهِ اوْ يُصْبِحَ مَوْطِنُهُ مُسْتَنْقَعَ قَاذُوراتٍ
لِضَفَادِعَ شَوْهَاءْ . . تَتلاقَحُ كَىْ تَتَكَاثَرْ !
ولْيَنْصَلْ لَوْنُ مُحيَّاكَ إِذَنْ يا صَبْرُ أَيَا مَلَكًا
شَابًا وَرْدِىَّ الشَّفَتَيْنْ ! ولْيُمْتَقَعْ اللَّوْنُ فَيُصْبِحْ جَهْمًا كَجَهَنَّمْ !

(٤/٢/٤٩ - ٦٥)

إنه يعى بأن طاقته الشعـرية هى التى أعانته فى الظفر بقلب حبيـبته ، وهو يعرف أهمية هذا الـشعر ، فالشعـر هو الذى يكتب للمجد الحربى الذيوع وربمـا الخلود ، كما يقول شيكسبير فى مسرحية أخرى ، بل إنه يؤكد فى شعره الغنائى أن الشاعر هو الذى يمنح الحبيبة الخلود حين يتغنى بحبه لها ! وهل لنا أن نتصور أن جنديًا محترفًا يقول هذا الكلام دون وعى بشاعـريته ؟ إنه الجندى العاشق الذى يسجل فى شـعره حبه ، فـبهذا كانت تقضى تقاليد الفروسية التى عرفها العرب قبل الغرب خير المعرفة !

لقد انهار عطيل بالسرعة التى ينكسر بها سيف المحارب أو رمحه ، أو بالسرعة التى ينكسر بهـا المهزوم لحظة أن يُؤْسَرَ أو يُطْعَنَ طعنةً لا عـلاج لها ! وقـد يُنسب مثل هذا

السلوك للمحارب الذى يعتز بكرامته فيفضل الموت على الهوان ، فالموت يأتى بالنهاية السريعة التى تضمن له سمعة 'الشهادة' فى حومة الوغى ! وهذا هو ما يليق بمن يتحدث عن الشرف حديثه عن أثمن ما يملك ، وهو ما يليق بالأمراء أى القادة أكثر من سواهم، فقد يَفرُّ الجندى العادى إذا حاق به الخطر ورأى الهزيمة المحققة ، والفرارُ طلبًا للنجاة قد يكونُ له ما يبرره إذا كان استمرار القتال لن يأتى إلا بهلاك لا معنى له من الناحية العسكرية المحضة ، وأما القائد (الأمير) فلا يفرُّ أبدًا ، بل يفضل الموت على النكوص على عقبيه ، ونحن نذكر ما يقوله الشاعر العربى تأكيدًا لهذا المعنى :

وقولى كلما جاشت وجاشت مكانك تحمدى أو تستريحى !

وقد أصدر جون هولوواى (John Holloway) كتابًا عام ١٩٦١ يثبت فيه أن عطيلاً يتخذ فى المسرحية الموقف الذى كانت كتب السلوك المثالى فى القرن السادس عشر تحدده للأمراء ، فى سلوكه وفى لغته ، وأدلته مقنعة واسم الكتاب **قصة الليل** (*The Story of the Night*, 1961, pp. 37 - 56) ، فعطيل الأمير ، حتى فى أشد لحظات انهياره . يقول هذا الشعر مخاطبًا زوجته :

عطيل : هلْ صَنَعَ البَارئُ هذا الوَرَقَ الأبْيَضَ . . هذى الكُرّاسَات الغَرّاءْ

حتّى يُكْتَبَ فيها لَفْظُ 'العَاهرَة' إذَنْ ؟ ماذَا ارْتَكَبَتْ يُمْنَاكْ ؟

هلْ قُلْتِ 'ارتَكَبَتْ' يا عَاهرَةً يَا نَهْبًا شَائعْ ؟

لو بُحْتُ بشئ مما قُمت به لا تَّقَدَ الجَمْرُ بخَدّىَّ

من الهَوْلِ وأصْبَحَ كالتَّنُّورِ فَأحْرَقَ كُلَّ حَيَاءٍ وذَرَاهُ رَمَادًا !

هلْ قُلْتِ 'ارتَكَبَتْ' ؟ رائحةُ الفِعْلَةِ تُزْكِمُ أنْفَ سَمَاءِ الكَوْنِ

والقَمَرُ يَغُضُّ الطَّرْفَ من العَارْ ! والرِّيحُ المُنْحَلَّةُ من كُلِّ عِقَالِ

إذْ تَلْثَمُ ما تَلْقَاهُ بِكُلِّ مَكَانٍ تَكْمُنُ هَاجِعَةً فى

بَطْنِ الأرْضِ الأجْوَفِ حتّى لا تَسْمَعَ عن فِعْلَتِك !

(٤/٢/٧٣ - ٨١)

أى إن الانهيار الحقيقى لعطيل هو السقوط من المكانة التى يشغلها فى عين ذاته وفى عيون الناس ، لكنه لا يزال قادرًا على تأكيد طاقتـه الشعرية حتى بعد أن نجحت أحبولة ياجو فى الإيقاع به فى هُوّة الغيرة التى لا نجاة منها ، فكما تقول إميليا :

نَفْسُ الغَيُورِ لا يُجْدِى بِها المَنْطِقْ !
فلا يَغَارُ من يَغَارُ لأنّهُ رأى
ما استَوْجَبَ الغَيْرَةْ !
فَهَذِه الغَيْرَةُ وَحْشٌ شَائِهٌ يُنْجِبُ نفسَهْ !
لا بلْ ويُولَدُ دُونَ أُمّ ! (٣/٤/١٥٧ - ١٦٠)

إنه يتحول بقوة هذا الدافع (الذى سبق أن تحدثنا عنه) فى باطنه إلى صورة شائهة ، ولذلك فليس من قبيل المصادفة أن تتكرر الإشارة إليه باعتباره وحشًا شائهًا :

ياجـو: مولاى حذار من الغيرة ! ذلك مخلوق شائه
يتحلّى بعيون خضر لكن يسخر ممن ينهش كبده !

(٣/٣/١٦٩ - ١٧٠)

وهكذا ، فكما يقول **دوڤر** ويلسون فى مقدمـته لطبعة 'نيوشيكسبير' بالاشتراك مع أليس ووكر (المحررة) عام ١٩٥٧ ، تتحوّل طاقات عطيل العسكرية ومواهبه الشخصية من مجـال الحرب إلى مـجال الحب الذى أصابتـه طعنة نجلاء فـإذا بطاقة اتخـاذ القرار الفورى تتحوّل إلى استجابة هوجـاء وردود طائشة على ما يرى أنه قد أصابه ، ووضوح الهدف يتحـول إلى السعى الذى لا يعرف الرحمـة وراء ما صَوَّرَتْهُ له هواجِسُهُ المريضة ،

ويتحول وَعْيُهُ بما هو جديرٌ به من ذيوع الصيت إلى هوس التركيز على ذاته بجنون وولع بهذه الذات ، باعتبار أنه قد أصبح "نصبًا مرفوعًا لمهانة هذا الزمن" (٤/ ٢/ ٥٤) ويتحول ذهنه الوقاد إلى تدبير وسائل الانتقام التى لا هوادة فيها ولا تردد ! وينتهى دوفر ويلسون إلى أن دموع عطيل فى آخـر المسرحيـة دموع إدراك لصدق الحب الذى ينتـصر رغم كل شىء ! (ص ٥٦) .

١٠ - الزمن المزدوج :

وتحقيق هذا الانقلاب المفاجئ يتطلب تركيـزًا فى زمن المسرحية ، وسرعة لاهثة فى الأصوات أمامنا على المسرح ، مع أن النص حافل بالإشـارات إلى ما يدل على استغراق الحدث زمنًا أطول بكثير من زمن حـدوثها الآنىّ فى المسرح ! وكان أول من نَبَّهَ إلى هذه الحقيقة التـى أصبحت فكرة شائعة فى نقد المسرحيـة كاتب يدعى جون ويلـسون (John Wilson) كان يكتب باسم مـستعار فى مـجلة بلاكوود (Blackwood's *Magazine*) هـو كريستوفر نـورث (Christopher North) ، إذ كتب مـقـالين فـى عامـى ١٨٤٩ و ١٨٥٠ يشرح فيهما ما يقول إنه يمثل التناقض بين الزمن الذى نفترض وقوع الأحداث فيه طبقًا للنص ، والزمن الذى يلزم حتى تكتسب تلك الأحـداث مصداقيتها ، ومن ثم وضع النظرية الـتى أصـبـحت تعـرف باسم "نظام الزمنين" أو "الازدواج الزمنى" (Double - Time) (والمرجع مشار إليه فى جميع طبـعات المسرحية قديمًا وحديثًا) ومنذ ذلك الحين دأب النقاد على تحلـيل هذين الزمنين تفصيـلاً وأهمهم برادلى فى التراجيديا الشيكسبيرية ، وجرانفيل باركر فى كتابه مقدمات لشيكسبير ، ١٩٤٦ (فى طبعة ١٩٧٨ ص ١١٤) (Granville - Barker, *Prefaces to Shakespeare,* fourth series, 1946 (1978) p. 114 ، ودوفر ويلسون فى مقدمته لطبعة نيوشيكسبير عام ١٩٥٧ ، ثم ريدلى فى طبعـة آردن ١٩٥٨ ، والطبعات التـالية جمـيعًا حتى عـام ٢٠٠٣ ، وسوف ألخص ما قاله هؤلاء فى سطور قليلة .

لا يمثل الفصلان الأول والثـانى أى صعوبة فى هذا الصدد ، فـالفصل الأول يقدم

احـداثًا لا تتطلب فى الحـدوث وقتًا أطول من الوقت الـذى تستـغـرقه على المسـرح ، والفاصل الزمنى المفترض بين الفصل الأول والثـانى هو الفاصل الذى نتخيله فى المسرح للرحلة البحرية من البندقية إلى قبرص ، مهما كان طولها ، وهذا مألوف ولا غبار عليه. وفى مسـاء يوم وصول السفن متـفرقة تقع غوايـة كاسيو حـتى يَسْكَرَ ويفصله عطيل من منصبه فى الليلة نفـسها ، وفى صباح اليـوم التالى يقدم التماسـه إلى دزدمونة بأن تبذل مساعيها وتتشفـع له عند عطيل (فى مطلع الفصل الثالث) ثم يبدأ ياجو إغواءه لعطيل ، ويسقط عطيل فى الفخ بسرعة فى المشهـد الثالث من هذا الفصل) ويحلفان فى آخره على قتل كاسيو ودزدمونة .

وإذا اسـتطعنا أن نتـصور فـاصلاً زمنيًا بـين الفصل الثـالث والرابع لم تنشـأ أية مشكلة، ولكن الأحداث والأقوال فى المشهـد الأول من الفصل الرابع تؤكد الاستمرار ، بل لا يتوقف الحدث مطلقًا من المشهد الثالث فى الفـصل الثالث حتى نهاية المسرحية ، إذ يصل لودفيكو من البندقيـة ويدعوه عطيل إلى العشـاء فى الليلة نفسهـا ، وبعد المأدبة مباشرة ، ما بين الساعة الثانية عـشرة والواحدة ، يتربص رودريجو بكاسيو ويقتل ياجو كاسيـو ! وفـى تلك الأثناء يبدأ عطيل مشـهد قتل زوجتـه ويقتلها بعد مـقتل رودريجو بقليل ، بحيث تتوالى تلك 'الكوارث' بلا توقف ولا هوادة حتى النهاية .

والإشارات المحـددة إلى مرور الوقت فى النص يؤكـدها إحسـاسنا المؤكد بالسـرعة اللاهثة للأحـداث التى تتزاحم ، كما يقـول ساندرز ''فوق بعضها البعض'' وندرك فى العقل الباطن أن هبوط أو سقوط عطيل بهـذه الصورة اللاعقلانية فى هوة هاجس الغيرة الذى يتملكه ويستولى عليـه تمامًا لابد أن يكون سقوطًا متصلاً ومستـمرًا ، وياجو نفسه يدرك أن التردد لحظة واحـدة أو التوقف للتأمل والتـفكير قد يسمح للمـغربى بأن ''يميط اللثام'' عن فعله إلى كاسيو (٥/ ١/ ٢٠) وأن نوبة الصرع الذى انتابته كانت مصادفة أتى بها حظه 'الباسم' ولم يكن لولاها بقادر على منع المصارحة بين عطيل وكـاسيو وإحباط مسعاه الخبيث !

ويتناقض مع هذا الانطباعِ بسرعةِ الأحداثِ عـددٌ كبيرٌ من الإشارات التى توحى بأن

الأحداث التى نشهدها على المسرح تستغرق وقتًا أطول فى الحدوث . إذ تقول لنا إميليا مثلاً إن ياجو كثيرًا ما لاطفها ورجاها مائة مرة أن تسرق المنديل له (٣/٣/٢٩٦) ويبدو أن عذاب ياجو ينبع من تصوره أن دزدمونة قد اختلست ساعات وساعات لإشباع الشهوة (٣/٣/٣٤٤) وأنه كان ينام فى الليالى التالية قرير العين ينعم بجهله بما كان (٣/٣/٣٤٦ - ٣٤٧) والقصة التى يرويها ياجو عن مشاركته كاسيو الفراش ، على كذبها ، لا يمكن تصديقها إلاّ إذا كانت قد مرت ليالى على الرجلين معًا فى قبرص (٣/٣/٤١٩ - ٤٣٢) وإميليا ودزدمونة تتحدثان عن الزواج كأنما مضى عليه زمن طويل "لا يمضى عام أو عامان .. حتى يسقط كل قناع يلبسه الرجل" (٣/٤/١٠٠) "لا ينبغى بأن نظن أن أهل الأرض آلهة .. أن يستمر صفوهم كشأنهم فى ليلة الزفاف !" (٣/٤/١٤٤ - ١٤٥) واستجواب عطيل لإميليا فى المشهد الثانى من الفصل الخامس (٤/٢/١-١٠) واقتناعه بأنها وكاسيو "ألف مرة" قد استباحا الفعلة المشينة (٥/٢/٢١٣) وقوله إنه شاهد زوجته وهى تصلى (٤/٢/٢٤) - كل هذه الإشارات توحى بحياة زوجية أطول مما نراه فى المسرحية (وفق الزمن المفترض للأحداث) . وها هى بيانكا تعاتب كاسيو لغيابه عنها فترة طويلة ، أشد تحديدًا هذه المرة "لا تسألُ عنى أسبوعًا ؟ سبعة أيام بلياليها ؟" (٣/٤/١٧٠) وتصوير العلاقة بينهما يوحى بصفة عامة بأنها ليست وليدة اللحظة العابرة بل مضى عليها زمن طويل . وأخيرًا نجد أن بعض الأحداث الرئيسية تتطلب وقتًا أطول مما تسمح به المسرحية ، أو مما يسمح بها الزمن المفترض فيها ، مثل انتفاء تهديد الأتراك بغزو قبرص ، بل وزوال الخطر برمته ، وإبلاغ مجلس الشيوخ فى البندقية بأنباء ذلك ، ثم قرار مجلس الشيوخ بإحلال كاسيو محل عطيل فى منصب حاكم الجزيرة ، (دون مبرر ظاهر) وقيام لودوفيكو ببعثته الدبلوماسية فى آخر المسرحية .

أما التفسير الذى يورده چون ويلسون لهذا الخلط الزمنى فهو أن شيكسبير كان يعمل وفقًا لمعيارين زَمَنيَّين : الأول هو ما يسميه "الزمن القصير" الذى يصور الأحداث الجارية على المسرح فى سلسلة متصلة من الأحداث ، وفى نفس الوقت ، بضع إشارات

كافية فى ثنايا النص للإيحاء للجمهور بأن هذه الأحداث تستغرق "زمنا أطول" ، قائلاً إن هذا المقياس الزمنى المزدوج يشهد ببراعة شيكسبير فى صنعة البناء المسرحى ، خصوصًا وهو يحول الحبكة الواردة فى قصة تشنثيو إلى تركيبة مسرحية مركزة ، وقد وافقه على ذلك كل النقاد الذين كتبوا عن هذه الظاهرة منذ منتصف القرن التاسع عشر ، ومن أهم ما يشهد بهذه البراعة الضغطُ الذى نراه فى المشهدين الأخيرين فى المسرحية لأحداث المحاكمة المطولة ، وعقوبات السجن والنفى والهروب من السجن إلى آخر ما يرد فى قصة تشنثيو .

غير أن بعض النقاد لم يَفُتْهُمْ أن يشيروا إلى وجود دلائل كثيرة لعدم اتساق الحبكة وفقًا للمنطق الواقعى الصرف ، وهم يضيفون هذه 'التناقضات' أو دلائل عدم الاتساق إلى تناقضات الزمنين ، ويربطون بين هذه وتلك ، ومنها ما يورده ساندرز مثلاً (ص ١٦) ويدلل به على أن شخصية كاسيو تمثل لغزًا ! فأول ما نسمعه عنه فى المسرحية قول ياجو فى وصف كاسيو :

"يكاد أن تصيبه قرينة جميلة باللعنة !" (١/١/٢١)

فإذا انتقلنا إلى الفصول التالية ، خصوصًا من الثالث إلى الخامس وجدنا أنه غير متزوج وله عشيقة (مهما يكن حكمنا على حرفة بيانكا) وفى المشهد الثانى من الفصل الأول يبدو فى حوار قصير مع ياجو جاهلاً تمامًا ما فعل عطيل من خطبة وزواج بدزدمونة (١/٢/٤٨ - ٥٢) لكننا نعرف فيما بعد من دزدمونة أنه كان يعلم بذلك ، إذ تقول لعطيل :

عجيبٌ أتفعل هذا بمايكل كاسيو ؟ أما كنت تصحبه عندما

رمت قلبى ؟ وكم ناب عنك إزاء التحفظ من جانبى !

(٣/٣/٧١ - ٧٢)

ويؤكد عطيل ذلك فى المشهد نفسه (٣/٣/٩٦ - ٩٧) كما إن ترقيته من رتبة الملازم

لمنصب حاكم قبرص ، حتى بعد أن طُرد من منصبه وشاعت فضيحة ما فعله فى ليلة السُّكْر والعربدة ، ترقية مستغربة وكثيرًا ما شهد لها جمهور المسرح . ويكتنف خلط مماثل شخصية رودريجو ، إذ يبدو فى البداية من خُطّاب دزدمونة ، أى من أبناء البندقية الأثرياء 'من ذوى الشعر المهدّل' (١/٢/٦٨) الذين رفضتهم دزدمونة وإن كان أبوها هو الذى رفضه :

... أَلَمْ تسمعْ كلامى حين أخبرْتُكْ
بكلِّ صراحةٍ وبكل صِدْقٍ محالٌ أن أزوّجَكَ ابنتى ؟

(١/١/٩٦ - ٩٧)

لكنه يعود فيقول فى الفصل الرابع إنه إذا لم يستعد أمواله فسوف "يُعَرِّفُ دزدمونة بنفسه" (٤/٢/١٩٧) ويهدد ياجو بذلك ، الأمر الذى يسبب إزعاجًا بالغًا لياجو !

وقام باحث يدعى نيد ب ألن (Ned B. Allen) بتجميع هذه 'التناقضات' كلها وتنسيقها ما بين أجزاء المسرحية ، وانتهى من بحثه إلى القول بأن شيكسبير كتب المسرحية على مرتين أو فى جزءين منفصلين ثم ضمهما إلى بعضهما البعض ، إذ بدأ بكتابة الفصول الثلاثة الأخيرة ، أى من الثالث إلى الخامس ، أولاً ، وأعقب ذلك بكتابة الفصلين الأول والثانى ، ولم يكن حينذاك قادرًا على تذكّر تفاصيل مصدر قصته بالدقة اللازمة ، وقد قرَّ فى عزمه أن يراجع الفصول الأخيرة لتحقيق الاتساق مع الفصلين الأولين ثم لم يفعل . (انظر نص المقال فى مجلة **مسح نقد شيكسبير** ، العدد ٢١ (١٩٦٨) ص ١٣ - ٢٩ . 'The two parts of *'Othello'*, *Shakespeare Survey*, 21 (1968) pp. 13 - 29 والحق أن أدلة ألِنْ مقنعة ولكنه - وليسمح لى القارئ أن أخرج عن الردود التقليدية على ألِنْ (مثل عدم وجود شواهد تاريخية على كتابة المسرحية فى جزءين أو على مرتين أو أن شيكسبير قد قام فعلاً بتنقيح النص ومراجعته) - فأقول إننا باتباعنا مسلك هؤلاء النقاد إنما نعتبر الأدلة القائمة على أقوال الشخصيات أدلة فعلية أى قرائن تشبه الحقائق العملية الواقعية الملموسة ! وليسمح لى

القارئ أن أتساءل : أفلا يمكننا 'تفسير' أقوال هذه الشخصيات بصورة أخرى ؟ خذ مثلاً قول ياجو إن كاسيو "يكاد أن تصبيه قرينة جميلة باللعنة" أفلا يمكننا تفسير العبارة قائلين إنه يعنى "كاد أن يتزوج قرينة جميلة تصبيه باللعنة" ؟ أفلا يمكن أن يكون سؤالُ كاسيو لياجو فى الفصل الأول عما يفعله عطيل فى فندق القوس أو عما إذا كان قد تزوج سؤالاً خادعًا زائفًا من باب التظاهر بالجهل فحسب ظنًا منه بأن ياجو لا يعرف بالأمر وهو لا يريد له الإحاطة بالسر ؟ وأما عن المعيارين الزمنيين للأحداث فَأَفْضَلُ رَدٍّ على أَلِنْ وعلى أضرابه ما قاله نورمان ساندرز فى مقدمته لطبعة نيوكيمبريدج ١٩٨٤ (ص ١٦ - ١٧) وسوف ألخص ما يقوله وأترجم آخر فقرة فى حجته الشائقة :

يقول ساندرز إننا يجب ألا ننسى أن هذه المسرحية تحقق فى المسرح نجاحًا هائلاً حتى إن الجمهور كثيرًا ما يفقد السيطرة على أعصابه ومشاعره وهو يشهدها ، وإذن فإن ذلك يقلل من أهمية المشكلات التى يتمخض عنها الفحص فى غرفة المكتب ! فلقد اعتدنا الحبكات المحكمة البالغة الدقة منذ القرن الثامن عشر حتى أصبحنا نضيق ببعض مظاهر دراما عصر النهضة ، مثل "استكشاف فكرة درامية باستلهام التراث العريض المنوع، وكثرة النهايات المفتوحة ، والتركيز الشديد على صدق اللحظة الحاضرة" وكان شيكسبير مثل معاصريه كثيرًا ما يعتمد على تراكم الانطباعات ، وغوصُهُ فى أعماق النفس البشرية كثيرًا ما يجعله يدرك عدم جدوى تخليصها من ألغازها المتأصلة فيها .

"وعندما تصدى شيكسبير لموضوع الغَيْرة الجنسية ، كان يدرك أنه يدخل منطقة لا مكان للعقل فيها ، حيث تبدو بعض المفاهيم المعتادة - مثل الأدلة ، والبراهين العينية ، والحقائق المرصودة المشهودة ، والبيّنة الواضحة الجليّة - مجرد أصداء خافتة هزيلة لذلك الوضوح القاطع الذى يتسم به عالم فرانسيس بيكون . وهكذا نرى أن حبكة مسرحية **عطيل** - بكل تناقضاتها ، وبافتقارها إلى الانتظام الكامل أو الأكمل ، وتشويشها للزمن المتسلسل (التقويمى) ، وتصويرها المفزع لذهن يحدد لنفسه صورة الوجود بمفردات مُثُله الملتوية - هى الوسيلة المثلى لتقديم خبرة أو تجربة

الغَيْرة التى تستولى كالهاجس الغلاب على النفس . وهكذا أيضًا فإن أية محاولة لفرض الانتظام الدقيق على حركة المسرحية التى تمثل تقطيرًا للمشاعر الأولية 'الخام' سوف تؤدى إلى الانتقاص من عمق صدقها ، وإلى محاكاة ياجو ، ذلك العقلانى معصوب العينين وصانع الألعاب الفاشل'' . (ص ١٧) .

والواقع أنساندرز ينصف شيكسبير مثلما لم ينصفه بعض كبار النقاد الآخرين ، سواء من غالوا فى هجومهم على المسرحية أو من بالغوا فى امتداحها ، وذلك منذ بدايات النقد المسرحى بمعناه الحديث وحتى اليوم ، فنحن عادة ما نواجه إما المدح أو القدح ، ولم نعرف إلا فى القرن العشرين فن التحليل والتقويم النقدى المتزن .

١١ - *الرؤية التراجيدية* :

ينبع البناء الخاص للمسرحية ، كما ذكرت ، من طابعها الخاص وعالمها الضيّق ، أو قل ذلك العالم الذى يزداد ضيقًا بازدياد انحصار البطل الرئيسى فيه ومَنْ حوله فى قضية واحدة ، وهى قضيةُ العلاقة بين عطيل ودزدمونة ، مهما تكن دلالاتها السياسية الأوسع ، إذا شئنا التركيز على قضية الاختلاف العنصرى وآيته اختلاف لون البشرة ، وما يتفرع عن هذه القضية من قضايا عدم الانتماء الثقافى والاجتماعى وهو عدم الانتماء الذى قد يتجاوز اللون ، كما فى حالة ياجو ، وما تؤدى إليه من دوافع نفسية ورمزية يشترك الشعر فى معالجتها مع الدراما فى تلاحم وثيق ، كما سبق لى أن ألمحت ، إلى غير ذلك من خصائص تنفرد بها هذه المسرحية .

ولكن تضييق العالم وحصره فى القضية الفردية يؤدى بالضرورة إلى تضييق الرؤية التراجيدية أو خصوصيتها ، ومعنى ذلك أننا لا نجد فى **عطيل** ما نجد فى التراجيديات الشيكسبيرية الأخرى ، فكما يقول ساندرز ''لا تخلق المسرحية إطارًا استعاريًا للعالم المحيط بالمأساة إذ تخلو من تعليقات الجوقة التى تنشئ السياق اللازم لمصير العاشقين على

نحو ما نجده فى **روميو وجولييت** ، ومن دنيا التاريخ الرحيبة التى تؤثر وتتأثر بأعمال ملكة مصرية وأحد أعمدة روما الثلاثة ، مثلما يحدث فى **أنطونيو وكليوباترا** ، ومن النّسق الثَّرِىّ الحافلِ الذى يُحيلنا إلى عالم آخر مثل النسق الذى تخلقه الساحرات فى **ماكبث** ، أو الأشباح فى **هاملت** وفى **يوليوس قيصر** ، وفى **ريتشارد الثالث** ، أو الاستدعاء السريع لأرباب عناصر الطبيعة الذى نجده فى **الملك لير**". (ص ١٩) .

وعلى الرغم من التهديد التركى بغزو قبرص ، وبداية الأحداث فى البندقية ، فلا تقيم المسرحية علاقة حيوية بين القرار الفردى (الشخصى) وبين الحادث العام على نحو ما نجد فى **هاملت** أو فى **كوريولانوس** . ويقول برادلى فى كتابه الأشهر "إن مسرحية **عطيل** . . . تفتقر إلى طاقة توسيع الخيال من خلال الإيحاءات الغامضة بوجود قوى عالية ضخمة تعمل فى دنيا مصائر الأفراد ومشاعرهم" (ص ١٨٥من طبعة ١٩٤١) .

وأهم ما يميز المسرحية عن سواها من التراجيديات الأخرى نهايتها التى لا تؤكد عودة إقرار 'النظام العام' (على نحو ما نرى فى وعود مالكوم فى نهاية **ماكبث** أو دخول فورتنبراس إلى المسرح فى آخر **هاملت** أو محاولة أولبانى وإدجار تضميد جروح الدولة بعد عذاب لير فى **الملك لير** . فالفاجعة التى ينوء بحملها فراش عطيل ودزدمونة لا تؤثر فى مصائر أحد لا فى قبرص ولا فى البندقية . وكل ما نسمعه من رثاء للفقيد هو قول كاسيو الموجز الموجع فى إيجازه "فلقد كان نبيلاً شهمًا !" (٥/٢/٣٦٢) وكل ما يقوله لودفيكو هو الأمر بإنزال الستائر لإخفاء هذا المصير الفردى الذى لا يرتبط به أحد !

وهذه المعالم التى تميز المسرحية 'الفردية' أدت إلى انقسام واضح فى مواقف النقاد الذين تعرضوا للرؤية التراجيدية فيها وحاروا فى تحديدها ، فعلى أقصى الطرف الأول نرى ممثل المذهب الكلاسيكى الحديث هارلى جرانفيل باركر الذى يقول (فى الكتاب المشار إليه آنفًا) إنها "تراجيديا بلا معنى" (ص ١١٤ من طبعة ١٩٧٨) . وعلى أقصى الطرف الثانى نجد ناقدًا يدعى ج. ر. إليوت (G. R. Elliott) يمتدحها بنبرات عالية قائلاً "إن مسرحية **عطيل** . . بالتأكيد أعظم قصيدة علمانية فى العالمَ عن 'الحب البشرى الربّانى' " . (فى كتابه **ملاك من ضياء** ، ١٩٥٣ (*Flaming Minister,*)

(1953, p. xxxiv) وبين هذين الطرفين نجد أقوالاً تتراوح فى التعبير عن الموقفين بطرائق مختلفة ، ولكن أشد المتحمسين للمسرحية يتوقفون بعض الشىء ويترددون عند مقارنتها بنظائرها الشيكسبيرية الأخرى . فمن أشد المتحمسين للمسرحية (بغض النظر عن المقارنة) نجد الدكتور جونسون الذى كان أول من وصف "المغربى النبيل" بأوصافه التى كررها من أتى بعده ، وقد سبق لنا فى القسم الخاص بالبناء الدرامى الإشارة إلى ما يقوله كولريدج وتابعه دوفر ويلسون فى هذا الصدد ، ونجد الكثيرين مبهورين كذلك بهذا العاشق المتفانى فى حبه (بالمعنى القديم والجديد للتفانى !) كما تقول هيلين جاردنر (Helen Gardner) التى كتبت مقالاً تعلى فيه من شأن بناء الزواج على أساس العاطفة المشبوبة مؤكدة أن هذا يمثل "مغامرة عظمى للروح . . تقترن باحتمال الألم الذى لا يخاطر بالتعرض له من لا ينشدون مثل هذه الوحدة فى خبرتهم بالدنيا" 10 (1968) S. Sur. 21 'Othello: a retrospect 1960 - 67' .

ومحاولة التركيز على جانب العاشق فى عطيل تمثل محاولة للخروج من المأساة الفردية الضيقة إلى مجال أرحب ، يتصل بخبرة الإنسان بالحب ، وهو عاطفة أكبر وأشمل من عالم السياسة أو مكائد القصور وجرائم الملوك والساسة ! ومن أبرزهم محررا طبعة ماكميلان (١٩٨٤) اللذان يقارنان أبيات عطيل التى يعبر فيها عن فرحته بلقاء دزدمونة بقصيدة وردزورث القصيرة التى يعطيها بعض النقاد عنوانًا خاصًا هو 'الرثاء الرفيع' ، (Sublime Epitaph) وهاك ما يقوله عطيل :

لا يَعْدِلُ دهشتىَ البالغةَ سوى فَرَحِى الطَّاغِى
لِوُصُولِكِ قَبْلِى ! آهِ يا فَرْحَةَ رُوحِى !
لو أَعْقَبَ كُلَّ عَوَاصِفِنَا هذا الصَّحْوُ الصَّافِى
لَرَجَوْتُ هُبُوبَ الرِّيحِ إلى أنْ تُوقِظَ مَوْتَانَا
ورَجَوْتُ السُّفُنَ الجاهدةَ بأنْ تَصْعَدَ أعْلَى جَبَلٍ فى المَوْجِ

كمثْلِ الأُوليمبْ ! ثُمَّ تعودُ لِتَهْوِى فى قَاعِ المَوْجَة
مثلَ السَّاقِطِ من فِرْدَوْسٍ لِحَضِيضِ سَقَرْ !
لوْ حَانَ الموتُ الآنَ لكنتُ بِهِ أَسْعَدَ أَهْلِ الأَرْضْ !
فأنَا أَخْشَى بعدَ هَنَائِى المُطْلَقِ فى هَذِى اللَّحْظَة
ألاّ يتلوه هَنَاءٌ يَعْدِلُهُ فى أيْدِى مَجْهُولِ الأقْدَارْ !

(٢/١/١٨٣ - ١٩٢)

وهاك ما يقوله وردزورث :

خَتَـمَ النُّعَاسُ على روحـــى وغَيَّبَهـا
ومَحَا مَخَاوِفَ البَشَرْ
فَبَـدَتْ لِعَيْنِـى فتـاةً لَيْـسَ تَلْمَسُهـا
يَـدُ السِّنِينَ والقَــدَرْ
فالآنَ قـدْ سَكَنَتْ والقُـــوَةُ انْدَثَـرَتْ
ومَضَى زَمَانُ السَّمْعِ والبَصَرِ
وغَـدَتْ تَدُورُ بِبَطْـنِ الأَرْضِ دَوْرَتَها
كالصَّخْرِ والأَحْجَارِ والشَّجَرِ

وهذا ما يقوله المحرران :

"الخوف الذى يقرّ به عطيل هنا هـو الخوف المحتوم من التغيـر والفقدان الذى لابد أن يتـبع اكتـمال الفـرحة - أى إدراك طبـيعـة الفرح القلقـة المتأرجحة المتـقلبة ! وهذا هو ما يذكرنا بقصيـدة وردزورث . فالشاعر فى القصيدة الأخيـرة يتحدث عن انعدام 'مخاوف البشر' باعتبـار ذلك حالة

رضى تفتّت وتنتهى فى الفقرة الثانيـة ، فهذه المخاوف بشرية وإنسانية ، ولا مناص منهـا فى العـلاقات البـشرية والإنـسانيـة ، وأمّا افتـراض أن شخصًا ما مُعْفىً من "أن تمسه يد السنين" على هذه الأرض فهو يعنى أننا نراه جمادًا لا كائنًا حـيًا . وأما عطيل ، حتى فى قمة فرحـه ، فهو أبعد ما يكون عن ذلك الرضى : إنه يعى تمامًا "مخاوف البشر" (ص ٩) .

ولقد سـبق لنا عرض رأى دوفر ويلسون قبل الانتـقال إلى مناقشة 'الزمن المزدوج' (فى ص ٥٠) فى عطيل باعـتـباره الجندى العـاشق ، وهو الرأى الذى ذكـرنا فى إطاره ارتباط هذا العـاشق النبيل 'بالصورة العامة' (حُسْنُ السمـعة) وبسلوك الأمـراء ، والنقاد الذين يؤيدونه يحـاولون ، كمـا هو واضح ، أن يقـيمـوا وشائج نفـسيـة تربط عطيل بالأبطال التراجيديين العظام فى تراث الدراما الأوروبية ، والشيكسبيرية منها خصوصًا ، ولكن بعض هؤلاء يبدون تحفظًا على عطيل الإنسان لأنه يظهر لنا فى المسـرحية شخصية تنم عن 'خيالٍ محدود' ، والبعض الآخـر ينعون عليـه افتـقاره إلى أحد أبعـاد البطل التراجيدى الشيكسبيرى (والعالمى) وهو البُعد الخاص بالبصيرة أو الرؤية التى تفصح عن إدراك لمعنى الوجود الإنسانى بمعناه الواسع ، و'فقر البصيرة' فى هذه الشخصية يمثل لهم 'إهمالاً' من جانب شـيكسبير ، فكأنما لم يكن الـشاعر 'ملتزمًا' إلى الحد الكـافى بهذه الشخصية .

وهذا هو الذى يميز موقف النقاد الذين يتخذون موقف المعارضة ، وأفضل من يمثلهم ف. ر. ليڤيس (F. R. Leavis) الذى سبق أن أشـرنا إليه فى قـسم البناء الدرامى فى سياق النقاد الذين حاولوا أن يعـيدوا التركيز فى تناول المسرحية إلى الشـخصية المحورية بدلاً من التركيز على ياجو ! ففى الفصل الذى يناقش ليڤيس فيه هذه المسرحية فى كتابه '**السعى المشترك** '، وعنوانه 'الذهن الشيطانى والبطل النبيل' يقول إن عطيلاً "يستجيب من البداية لما يقول به ياجو الاستجـابة التى كان ياجو يرجوها تمامًا ، وبسرعة لا يمكننا أن نزيدها" وإنه يفـعل ذلك لأن حبـه "يتكون فى مـعظمـه من جهل بذاته وجـهل بدزدمـونة. . فمـا هو إلا بواعث رضى محـصورة فى الذات ومـرتكزة عليهـا – بواعث

الكبرياء ، والامتلاك الحسيّ ، والاشتهاء ، وحُبُّ الحبِّ لذاته" . واتبع **ليفيس** في ذلك كثيرون أهمهم أ. نيكول في (A. Nicoll) في كتابه **دراسات في شيكسبير** الصادر ١٩٣١ (*Studies in Shakespeare*) ، ول. كيرشبوم (Kirschbaum) في مقاله المنشور في مجلة التاريخ الأدبي الانجليزي (٢) (*ELH* 2) عام ١٩٤٤ (ص ٢٨٣ - ٩٦) بعنوان "عطيل الحديث" ، 'The Modern Othello' ود. **ترافيرسي** (D. A. Traversi) في كتابه مدخل إلى شيكسبير (*Approach to Shakespeare*) ، عام ١٩٣٨ ور.ب. هايلمان الذي سبقت الإشارة إلى كتابه '**سحر في النسيج**' . **وموجز ما يتفق فيه هؤلاء** - وأعترف أنني كنت حتى ترجمة هذا النص أنحو نحوهم - **هو أن** صورة المغربي في المسرحية صورة رجل مولع ولعًا زائدًا بذاته ، **سهل الخداع** ، **وأن لغته** 'المحكمة الصنع' تدل على الميل لمسرحة ذاته (self - dramatization) **أي إلى تضخيم** كل شيء في حياته حتى يصبح جديرًا بالتأثير في الآخرين ، (**على طاقته الرومانسية** على خداع نفسه) وعجزه عن التصدى للحياة الواقعية ، **وبراعته في التصوير الخلاب** و'الحركات المسرحية' (histrionic) ! ويرى هؤلاء الدارسون أن **سلطته الحربية لا تزيد** عن واجهة تخفي حاجته النفسية إلى الاعتماد على المنصب لافتقاره سرًا إلى الثقة، **وحساسيته** المفرطة إزاء أي تَحَدٍّ حقيقي، كما يرون أن التزامه 'الغرامي' العميق **دليل على افتقاره** إلى خبرة العطاء، وهي سمة رجل بلغ منتصف العمر **فأصبح عاجزًا عن الانخراط في** علاقة شخصية حقيقية بسبب قضاء معظم سنين حياته العملية في المعسكرات !

وكما سبق أن قلت في بداية هذا القسم ، في بداية الفقرة الثالثة ، **ترجع أهم** أسباب الاختلاف بين صورتي عطيل في أعين النقاد إلى نهاية المسرحية ، **فالذين اتبعوا** النظرة التقليدية يعتبرون خطابه العظيم في الفصل الخامس (آخر ما يقوله - ٣٣٩ - ٣٥٧) **دليلاً على أنه استطاع أن يرفع البطل القديم في أعماقه إلى جلاله الغارب ونبله** الضائع لأنه قد أدرك الحقيقة ويستطيع تبرير عقاب ذاته . **وأما الذين يعتبرون البطل** مجرد أحمق يصدق ما يسمع بسهولة ، **فيمثلهم ت. س. إليوت الذي ذاع هجومه على** ذلك الخطاب الأخير إذ يقول :

"يبدو لى أن عطيلاً يحاول فى هذا الخطاب التسرية عن ذاته : إنه يحاول أن يهرب من الواقع ، فلقد توقف عن التـفكير فى دزدمونة ، وأصبح لا يفكر إلا فى نفســه . . . فـهـو يُمَسْرِحُ ذاته فى المحيط الخـاص به. وهو يخدع المشاهد ، ولكن الدافع الإنســانى هو ، فى المقام الأول ، أن يخدع نفسه" . (المرجع السابق)

والواضح أن الاخـتلاف بين صـورتى عطيل فى أعين النقـاد إنما يرجع إلى النقـاد أنفسهم مثلما يرجع إلى تفسيراتهم الخـاصة للنص ، فرأى الدكتور جونسون فى المغربىّ رأىُ العالم والمفكر الذى كان يتوق إلى حياة الجندية وركوب البحر ، كما يصرح بذلك لصديقه جيمز بوزويل (سيرة حياة الدكتور جونسون J. Boswell, *Life of Johnson*, ed. G. B. Hill & L. F. Powell, 1924, III, 265 - 6) ص ٢٦٥ - ٢٦٦) ، وكذلك فإن ساندرز يعتبر أن رأى ليڤيس وإليوت يمثل موقف المفكر ابن القرن العشرين الذى يرى السمو فى طاقة الاستبطان والوعى بالذات والتفكير المتروى، والحكم المتزن ، والتـأمل الصادق لأية مـعضلة ، ويرى أن ذلـك أفضل من حـياة العـمل والانغمـاس العاطفى والشعورى . (ص ٢٤ من مقدمته) . وقبل أن أختتم هذا القسم الخاص بالرؤية التراجيدية أود أن أقول إن 'الرؤية' معناها القدرة على النفـاذ إلى ما وراء الظواهر بطاقة البصيرة ، بغض النظر عمـا إذا كانت الشخصية ذات موقع اجتمـاعى أو سياسىّ مرموق أم لا ، ولقد اعتدنا فى العصر الحديث أن نصادف رؤى تراجيدية بالغة العمق فى الدراما الواقعيـة ، بل وفى درامات الأسرة التى تشبه دراما عطيل ، ولا حـاجة بنا إلى الإصرار على القراءات الرمـزية المقتسرة ، مـثلما يفعل بعض الذين يتـصورون أن الزج بالملائكة والشياطين سوف يزيد من قيمة العمل أو يزيد من عمق الرؤية التراجيدية ، ربما باستثناء ج. أ. م. ستيوارت ، الذى يقول فى كتابه "الشخصية والدافع فى شيكسبير" (١٩٤٩) J. I. M. Stewart, *Character and Motive in Shakespeare*, 1949, pp. 107 - 108 ص ١٠٧ - ١٠٨ ، إن ياجو وعطيل يمثلان وجهين لحال الإنسان تمثيلاً دراميًا مجسدًا ، أى إنهما يمثلان القوى المتصارعة داخل نفس الإنسان :

".. عطيل هو النفس البشرية التى تسعى لتحقيق وجودها ، وياجو هو الوجود الذى يَنخَرُ فيها ويُخَرِّبُها من الداخل فيحول بينها وبين تحقيق ذلك الوجود . . . ويبدو كأنما ينحصر سبب فوز ياجو فى وجود عنصر زمنى خائن فى جوهره ، ولنقل إنه فيضٌ زمنى تقابله رِدَّةٌ متأصلة فيه ، وهى الرِّدَّةُ المعادية للحياة والنافية للحب"

ومعنى هذا الكلام الغامض الذى يختتم به ستيوارت الفصل الثالث من كتابه ، هو أن الصراع فى المسرحية يدور - على مستوى الخيال الشعرى - بين قوة السعى لتحقيق الذات التى يطلق عليها تعبير الفيض (flux) ، وهو ما يؤكد أقوال نقاد المسرحية من المؤيدين والمعارضين ، وهى القوة التى تصطدم بشىء ما داخل النفس قد يمثل قوة مناهضة ، وهو ما يسميه ستيوارت قوة الردة أو الارتداد (reflux) ويمثل هذه القوة المناهضة على المسرح أى دراميًا إنسانٌ من لحم ودَمٍ هو ياجو ، ولو لم يكن لدينا هذا الياجو لوجده عطيل فى شخص آخر يستطيع الإفصاح عن تلك القوة المناهضة .

ولقد ألمحت فى الأقسام الأولى من هذه المقدمة إلى أن القوة المناهضة تتمثل فى وعى عطيل بعدم انتمائه عرقيًا للدولة التى يخدمها ولابد أن يثبت لها ولاءه التام ممثلاً فى تخطيه لحواجز العرق واللون ، بزواجه رمزيًا من البندقية التى تمثلها دزدمونة ! فإذا قبلنا هذا التفسير الرمزى فلن يكون هناك معنى لمناقشة لون عطيل ، وهل هو زنجى أو أسمر فحسب ، إذ أقام النقاد الدنيا وأقعدوها فى مناقشة لون البطل ، كأنما كان تحديد اللون بدقة سوف يحل لنا مشكلة عطيل ! والواقع أنه حتى لو لم يكن أسود وكان يشعر بعدم الانتماء العرقى ، فإن هذا الشعور يكفى لدماره فى ورطته التى أقدم عليها طائعًا مختارًا !

١٢- *النقد النسائى* :

من أهم الكتب التى ناقشت المسرحية من وجهة نظر النقد النسائى كتاب كارين نيومان (Karen Newman) الذى أصدرته عام ١٩٩١ وعنوانه "صوغ الأنثوية ودراما

عصر النهضة فى انجلترا" (Fashioning Femininity and English Renaissance Drama) ، الذى تعيد فيـه ما ذكره جرينبلات فى كتـابه المشار إليه (١٩٨٠) ولكن من مدخل المدرسة التفكيكية ، إذ تذكـر أن جرينبلات محق فى تأكيد 'الهوية السوداء' التى تسـبق ومن ثم تتـحكم فى 'الخطاب الدرامى' ، أى إن مـحـور 'الحركة الدرامية' فى المسرحية يرتكز على إحساس عطيل بلونه الأسود فى علاقته بالمرأة ، وعلاقته بالمرأة إذن محكوم عليها بالاضطراب والقلق (بل والتحطم !) على المستوى النفسى الخالص . وهى تقول إن وجود دزدمـونة يفضح زيف العالم الذى يسوده الرجل بقوة العـضلات ، فهى القطب الفعال الذى يُسيِّر الأحداث حتى ولو بدت لنا أقرب إلى 'الاستماع' والتلقى منها إلى 'الكلام' والفعل : أى إن مـجرد وجودها يمثل فـعلاً دراميًا وإن لم تفعل شـيئًا ، فالرجـال أسرى أوهامهم عن التـفوق ، ولا تنقشع هذه الأوهام إلا حين يشـتبكون فى علاقة حميمة مع القوة الحقيقية فى المجتمع - قوة المرأة . وتنتهى نيومان إلى أن المرأة فى ذلك العالم تمثل خطرًا على 'الخيال المريض' للرجل ، ومن ثم فلابد من إنزال العقاب بها ، حتى تعود للأوهام هيمنتها ويعود المرض لخيال الرجل !

ولن أفيض فى الحـديث عن هذا الكتاب لأنه لا يقدم إلا صورة أخـرى - تفكيكية هذه المرة ، بمعنى أنها تقوّض النظرات الكلاسيكية لدزدمـونة (على نحو ما سنعرضه) - للحجة التى أتت بها مادلون جولكى سبرنجنذر (Madelon Gohlke Sprengnether)، فى دراستـها التى تحـمل عنوان ' "لقد خطبتك بحـد سيفى' : الصيغ التـراجيدية فى شيكسبير' " 'I wooed thee with my sword' : Shakespeare's Tragic Paradigms" ، وهى التى تعرض فيهـا ، دون انزلاق إلى التفكيكية بل التزامًا بمذهب النقد النسوى ، جـذور النظرة الذكورية إلى المرأة فى عصـر النهضة وكـيف كان الرجل ينزع إلى إسقاط ضعفه على المرأة بأن يرميها بالعهر أو الفجور كأنما ليهرب من إحساسه بالضعف وبالعهر هو نفسه وذلك فى كتاب بعنوان **دور المرأة : النقد النسوى لشيكسبير** (*The woman's Part : Feminist Criticism of Shakespeare*) ، من تحـرير كارولين لينتز وجيل جرين وكارول نيلى ، والدراسة قصيرة (ص ١٥٠ - ١٧٠) ولكنها جديرة بالعرض وترجمة فقرة أو فقرتين .

تقول الكاتبة إن الرجل يتصنع موقفًا أنثويًا فى تراجيديات شيكسبير بأن يزعم أنه قد تعرض للخيانة ، وفى هذا الموقف المصطنع يتهم النساء بأنهن عاهرات ، وما دام ياجو يصطنع هذا الموقف فى علاقته بعطيل ، فمن المنطقى أن يحاول تدميره ، تمامًا مثلما يسعى عطيل إلى تدمير 'الفاعلة' المزعومة للخيانة - دزدمونة ! وإدانة ياجو الصريحة للمرأة لا تخفى أى موقف غير منحط إزاءها فى تعامله الواقعى ، "بل إنه يقتل زوجته مثلما يفعل عطيل ، وأما الفارق بين الرجلين فيتجاوز خوفهما المشترك من المرأة وانعدام الثقة فيها ، ويكمن فى الحد الذى يستطيع أن يصل إليه كل منهما فى الانغماس فى علاقة عاطفية" . فعطيل ، لا ياجو ، هو الذى يحمل قلبه على كفه لتأكل الطير منه ! ولولا ضعف عطيل المبدئى أمام دزدمونة ما كان ليبدى هذا الضعف تجاه أحابيل ياجو . وما دام قد أضعف نفسه على هذا النحو ، فإنه غدا يستمد القوة من علاقته بها .

"وما إن يقتنع عطيل بخيانة دزدمونة (استنادًا إلى أتفه الأدلة . .) حتى يعتبر أنها امرأة لم تقتصر على ارتكاب خطيئة واحدة ، بل عاهرة ، أى امرأة يجوز لنا تفسير سلوكها كله على أساس الاشتهاء . وبهذه الصفة يستسيغ أن يهينها علنًا ، وأن يقدم خدماتها إلى سفراء البندقية ، ويصدر الحكم عليها ، ثم يقضى بإعدامها . والقتل ، فى ضوء هذا ، يمثل محاولة يائسة للتحكّم فيها وفى الموقف . إن عطيلاً يحاول القضاء على قدرة دزدمونة على إيذائه بخنق أنفاسها . وإذا كان للرجل أن يفرض عقوبات قانونية واجتماعية على المومس ، فإن المرأة التى تتظاهر بالفضيلة ويشتبه فى ارتكابها الزنا تجيز له أن يحكم عليها بالإعدام . وفى أى الحالين فإن الخوف من العذاب أو ألم المهانة عند الرجل هو الذى يدفعه إلى تعذيب المرأة . إن الذين يرون أنهم عاجزون هم الذين يحفزهم عجزهم إلى ارتكاب أشد الأفعال عنفًا .

"ومفارقة العنف فى عطيل ، التى لا تختلف كثيرًا فى ذلك عن ماكبث ، هو أن ممارسة السلطة تنقلب إلى نحر البطل . وفى هذه الحالة يؤدى قتل المرأة إلى الانتحار ، والبطل يموت وهو يشهد بقوة الحب الجنسى المدمرة فى قلب علاقته بـدزدمونة . "إنى قبلتك قبل القتل ، وإذن لم يبق أمامى/ وأنا أقتل نفسى إلا الموت على قبلة" (٥/٢/٣٥٩ - ٣٦٠) فإذا كان القتل فعلاً من أفعال الحب ، فقد يكون الحب فعلاً قاتلاً ، ولا يكتمل تحقيق هذا الحب إلا بموت الطرفين جميعًا" .

والواقع أن الاهتمام بشخصية دزدمونة اهتمامًا يليق بالدور الأساسى الذى تلعبه فى المسرحية لم يبدأ إلا فى وقت قريب نسبيًا ، فعلى امتداد القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كان النقاد لا يخفون امتعاضهم ، الذى بدأه توماس رايمر (Thomas Rymer) ، داعية الكلاسيكية الأكبر فى عصر عودة الملكية ، (انظر الدراسة التى كتبها ن. ألكسندر بعنوان "توماس رايمر وعطيل" فى مجلة مسح نقد شيكسبير ٢١ ، ١٩٦٨ N. Alexander, 'Thomas Rymer and *Othello*', *S. Sur.* 21 (1968) 67 -77) إذ أعرب عن اعتراضه على زواج دزدمونة بمغربى أسود ، وأعرب كولريدج (على إعجابه بالمسرحية) عن دهشته لإقدام دزدمونة على الزواج من 'زنجى حقيقى' (المرجع السابق ، الجزء الأول ، ص ١٤٧) وأعرب آخرون عن افتقار دزدمونة إلى الخلق القويم (انظر روزنبرج : **أقنعة عطيل** ، M. Rosenberg, *The Masks of Othello*, 1961 ص ٢٠٧ - ٢٠٨) وأما نظرات الاعتراض على هذا الزواج فى العصر الحاضر فقد خففت من غلوائها بعض الشىء ، وإن كانت تتراوح بين ما يراه ب. سپيڤاك (B. Spivack) (وهو غير جاياترى سپيڤاك الناقدة النسوية ومترجمة دريدا) - وهو رأى غريب - من أن كاسيو ودزدمونة كانا يكنان حبا حقيقيًا لبعضهما البعض، فى كتابه عن **شيكسبير ورمزية الشر** *Shakespeare and the Allegory of Evil*, 1958, p. 12 ، وما يقوله أودن (W. H. Auden) وهو أكثر طرافة ، وهو أنه لو تعرضت دزدمونة لتأثير إميليا وياجو عدة سنوات لاتخذت لنفسها عشيقًا ، وذلك فى مقال قديم نشر فى

عدد أغسطس ١٩٦١ من مجلة إنكاونتر (١٧) ص١٣ بعنوان : The Alienated City" reflections on *Othello*,", in *Encounter* 17 (August 1961) "المدينة المغتربة : تأملات فى **عطيل**" ، وهى آراء يبين المحدثون أنهـا كانت تمثل الاستثناء لا القاعدة ، فعلى نحـو ما يشرح روزنبـرج فى كتابه المذكور ، كـان الاتجاه فى القرن العـشرين هو تمجيـد دزدمونة إلى الحـد الذى يكاد يوحى بتقـديسها ، وكـان برادلى أول من بدأ هذا الاتجاه الذى ينزع الطابع البـشرى عن دزدمونة عام ١٩٠٤ إذ ذكر أنهـا تتمتع "بالحماس وبالشجاعة والمثالية التى تزين القديسات" وتلاه الآخرون فقال بعضهم (مثل هايلمان فى كتابه الذى ذكرته فى مطلع المقدمة) (١٩٥٦) إنهـا تنتمى لعالم الروح الذى يحاول ياجو تدميره ، وقـال كيرنان (١٩٦٣) (فى المقدمة التى اقتـبستُ منها الكثير) إنها قـوة حيوية تمثل النظام والتلاقى والنمـو والنور ، وقال سپيفاك إنها تجسيد للخـير والنقاء ، أو كما ذكر ويلسون نايت من قبله إنها تمثل قيمة الحب العليا .

وهذا التجريـد الذى تعانى منه شخصيـة دزدمونة يلتقى مع التجـريد الذى سبق أن ذكرته فى معـرض حديثى عن الاتجاه الرمزى للنقـد ، وخير من يمثله بفنجون وكيرنان (انظر القـسم الخاص بـالمدخل الثقـافى والرمـزى) وكيـرنان يدافع عن التـجريد دفـاعًا صريحًا، ولكن دزدمونة ليست مثالاً معزولاً بل إنهـا تختلف عن غيرها من الشخصيات النسائية فى أدب عصر النهضة (والكثـير منهن مأخوذات من الآداب الكلاسيكية) فى أن رؤيتنا لهـا لابد أن ترتبط برؤيتنا لعطيل وياجـو بل ولكاسيـو أيضًا ، أى أننا لابد أن نراها فى نسيج الـعلاقة أو العـلاقات المتشـابكة مع هذه الشخصـيات ، ولا أعتـقد مع ساندرز أنها تعتمد فى وجودها الدرامى على علاقتها بعطيل وحده (ص ٢٧) بل الأوفق هو أن ننظر إليها باعتبـارها شخصية مستقلة فى عـالـم بينت النـاقدات النسائيات ما بـه مـن مرض ، وقـد أوضحـت ذلك ج. آدامسـون فى كتـابهـا **عطيـل باعتبارهـا مأسـاة** J. Adamson, *'Othello' as Tragedy*, 1980 ، ١٩٨٠ ، حين ذكرت أن أهمية أو مغزى المسرحيـة يزداد عمقًا بسبب تجسيدها للخبرة البـاطنة الفردية للبطلة ، خصوصًا ما تبدى من هذه الخـبرة الخـاصة فى حبـها لعطيل وفى تجـاوبها معـه على امتـداد الحدث

المسرحى (ص ٢١٥) كما يبين ناقد حديث آخر أن شخصية دزدمونة أشد تعقيداً مما صوره النقاد القدامى ، فكما يقول (واسمه أ.ج. كوك ، واسم دراسته رسم دزدمونة : إثارة الشك ونفيه) A. J. Cook, 'The design of Desdemona : doubt raised and resolved', *S. Stud.* 13 (1980) فى صفحة ١٩٢ من المرجع المذكور ، لا تنكر دزدمونة ميولها الجنسية ، والمسرحية "تؤكد انجذابها الحسىّ إلى عطيل ، وهى لا تفكر مطلقًا فى إنكار ذلك" وذلك هو أحد جوانب شخصيتها الذى يجعلها جذابة فى عيون جميع الرجال فى المسرحية . ويقول كوك إنها تتمتع باستقلال النفس الذى يجعلها تتحدى تقاليد مجتمعها وتخرج عليها بأن تشارك عطيلاً فى طلب الاقتران به ، وبأن تطلب من مجلس الشيوخ الموافقة على مصاحبتها زوجها فى مهمته الحربية إلى قبرص ، وهى القوة التى "تمكّنها من تحمل الإهانة العلنية حين يضربها زوجها أمام الناس ، ومن الإصرار على براءتها وعطيل يرغى ويزبد فى ثورته {فى المشهد الأخير} وبل تدافع عن تلك البراءة بحماس وعاطفة مشبوبة" بل إن كوك يفسر خداعها لوالدها باعتباره دليلاً على التحكم فى مشاعرها الحقيقية تحكّمًا يحسدها عليه الرجال قبل النساء ، على نحو ما يتجلىّ لنا فى مشهد ساحل البحر حيث تنتظر وصول زوجها ، وتخفى قلقها أثناء الحوار الضاحك (ظاهريًا) مع ياجو ، وفى المناسبات العامة ، وفى المشاهد الختامية التى تكون فيها أقرب إلى الاختلاء بذاتها (مع إميليا مثلاً) .

لقد كان من حسنات النقد النسوى أن دفع النقاد ، رجالاً ونساءً ، إلى إعادة النظر فى الصورة التقليدية 'المجردة' لدزدمونة ، وإثبات العناصر الإيجابية فى شخصيتها ، إذ أثبت أنها لا تجد حرجًا فى الإقرار بمشاعرها ، "وذلك دليل على موقف أخلاقى إيجابى بصورة مطلقة ، خصوصًا عند مقارنته بشخصيات من يضطهدونها ، وهى الشخصيات التى تعانى من الحرج الجنسى ، وتعذيب النفس ، والنزعة المدمرة" كما يقول باحث آخر يدعى و. آدامسون (W. Adamson) (وهو غير آدامسون المذكورة) فى دراسة نشرها عام ١٩٨٠ فى مجلة دراسات شيكسبير بالعدد ١٣ (ص ١٨٣) وينتهى إلى القول بأن

دزدمونة تختار الموت ، كأنما تفضل الانتحار على الاستسلام لذلك المارق ، ومن ثم فهى تفضل الموت المأسوى على التخلى عن مسئوليتها عن حياتها !

١٣ - المذاهب الحديثة :

(التاريخية الجديدة . التفكيكية . المادية الثقافية)

لعل القارئ قد استشف مما عرضتُه من آراء النقاد فى السنوات الأخيرة إمكان قراءة نص المسرحية 'قراءة ثقافية' قد تكون قراءة تربطها بالمهاد الثقافى الذى تنتمى إليه فحسب عند كتابتها وتقديمها على المسرح . وهو ما يسمى لدى التاريخيين الجدد (The New Historicists) بدراسة عوامل 'إنتاج واستهلاك' العمل الأدبى ، وقد يتضمن ذلك ربطه بمهاده التاريخى الخاص بحيث يتعذر فهمه إلاّ من خلاله ، بل وبحيث تُنتزع منه قيمته اللازمنية ، أو قد تكون قراءة مذهبية (أو أيديولوجية) موجهة لربط النص بالدلالات الفكرية الباطنة أو المستخلصة منه ، حقيقية كانت أو موهومة ، وفقًا لمذهب الدارس ، سواء كان من أتباع الماركسية أو النقد النسوى أو البنيوى أم مذهب التحليل النفسى أو التفكيكى (ما بعد البنيوى) . ولكن القراءة وفقًا للمادية الثقافية لا تتوقف عند العوامل التاريخية ولا المذاهب الفكرية ، بل تركز على تحليل النص الأدبى تحليلاً دقيقًا يربطه فى رأى جوناثان دوليمور ، وآلان سينفيلد (Jonathan Dollimore & Alan Sinfield) فى مقدمة الكتاب الذى توليا تحريره بعنوان شيكسبير السياسى (ومعنى العنوان 'القراءة السياسية لشيكسبير') *(Political Shakespeare : Essays in Cultural Materialism)* "بالنظام العام للرموز والدلالات التى يتوسل بها مجتمع ما لفهم ذاته ، أو قسم منه ، وعلاقته بالعالم الخارجى" . (١٩٨٥ ، ١٩٩٤) .

وأهم كتاب يقدم منهج التاريخية الجديدة فى دراسة عطيل كتاب ستيفن جرينبلات الذى سبق أن أشرت إليه وهو **صوغ النفس فى عصر النهضة** (١٩٨٠) إذ يقول فيه إن عطيلاً ضحية التعاليم المسيحية التى تأمر بتجنب النهم الجنسى أو المغالاة فى النزعة الجنسية الصريحة ومستشهدًا بأقوال بعض آباء الكنيسة الذين قالوا بأن الإفراط فى هذا

الباب يعتبـر زنًا حتى ولو بين المرء وزوجه . وهو يقول (ص ٢٤١ - ٢٤٢) "إن المأساة ليست مأساة "سواد" فطرى راسخ خاص بعطيل ، بل هى مـأساة السلطة الاستعـمارية للعقيدة المسيحـية التى هيمنت على النزعة الجنسية" ولذلك فلقد سهـل على ياجو ابتداع قصة خياليـة عن خيانة دزدمونة استنادًا إلى اهتمام البطلة الصريح بالحيـاة الجنسية ، فما أيسر لمن يعـمل ويفكر فى ظل تلك 'العقيدة' أن يصورها فى صـورة الإفراط والمغالاة ! أى إن جرينبلات ، قبل أن يتحول على امتداد ربع القرن الأخير إلى قبول المبادئ الفنية المستوحاة من النظرة الثقافيـة الأشمل ، كان يرجع المأساة إلى المناخ الفكرى الذى كتبت فيه المسرحية وقدمت على المسرح ، وبهذا يربطها ربطًا محكما بمهادها التاريخى المحدد . وعلى نحو مـا أشرت إليه فى القـسم السابق ، التـقطت كارين نيومـان عام ١٩٩١ هذا الخيط وقدمت تفسيرها التفكيكى للمأساة .

أما أهم ما أصدرته التفكيكية فى هذا الباب ، وهو مجموعة الدراسات التى حررتها باتريشـيا باركـر بالاشتراك مـع جيفـرى هارتمان Patricia Parker and Geoffrey Hartman عام ١٩٨٥ (والطبـعة الثـانية صدرت عـام ١٩٩٠) بعنوان **شيكسبير ومسألة النظرية** (*Shakespeare and the Question of Theory*) ، فـيـدل على أن التفكيكيـة قد أدرجت دراسة البـلاغة ، حتى بمفهـومها التـقليدى فى مناهجهـا لتحليل النصوص ، وإن كـان هدفها لا يزال التـدليل على استـحالة الخروج بمعنى مـحدد لأى نص، إذ تنتـهى باتريشـيـا باركر مـن دراستـهـا فى هذا الكتـاب بعنوان : "شيكسبير والبلاغة: العلاقة بين الإسهاب والاقتضاب فى عطيل" "Shakespeare and rhetoric: "dilation" and "delation" in *Othello*" : إلى أن الحيل البـلاغية التى يلجأ إليـها المؤلف فى الحوار تؤكـد لنا كيف يبنى السـرد ويدمّره معًا من خلال اللغـة ، الأمر الذى يوحى لنا باختلاف الدلالات وفقًا لاختلاف المتلقى واختلاف السياق . وتنتهى من ذلك إلى القول بأن تحليل لغة شيكسبير كثيرًا مـا يعتمد على ذكاء الناقد أو لماحيته الخاصة ، وأن

"غالبـية البحـوث التاريخيـة فى انغماس هذه اللغـة فى لغة البلاغـة قد

اقتصرت فى معظم الأحيان ، وحتى عهد قريب على الأقل (وفى الدراسات المستوحاة إلى حد ما من عودة البلاغة إلى نظرية النقد الحديثة) على نفى القول بعدم إلمام شيكسبير باللاتينية واليونانية ، أو على وضع قوائم بالحيل المجازية ، دون استكشاف الدلالات الأوسع لوجودها فى مسرحيات دون غيرها . فالبلاغة فى عصر النهضة كانت راسخة الجذور فى اللغة المستخدمة فى مباحث أخرى - فى المنطق وفى السياسة ، وفى اللاهوت وفى الاختلاف بين الجنسين : ولذلك فعندما تتحدث البلاغة لا عن الإسهاب فحسب أو عن الثراء الخصب بل أيضًا عن النظام والتوزيع فلابد أن نفطن إلى ما تتضمنه على جميع هذه المستويات ، إذ إنها لغة كان شيكسبير يعرف خير المعرفة كيف يستثمرها وكيف يقوم فى حالات كثيرة بتدميرها . . (ص ٦٩ - ٧٠) .

وتقدم باتريشيا باركر ، فى حاشية على تعبير 'الاختلاف بين الجنسين' ، تعليقًا تطالب فيه النقاد بإدراك دلالة تنظيم الإشارات المتوالية عند الإسهاب ، وما يحذف منها عند الاقتضاب ، وهو ما قال به أحد كبار البلاغيين فى القرن السادس عشر فى كتاب غير مشهور له ولم أطلع عليه هو Richard Sherry, *Treatise of Schemes & Tropes* (1550) عن البدء "بالله ثم الإنسان" ، و"بالرجل قبل المرأة" ، وغير ذلك الكتاب من كتب البلاغة والمنطق ، وتطالب النقاد أيضًا باستكشاف "مدى التعارض والتلاقى بين المعانى البلاغية والسياسية والاقتصادية عند تطبيق مبدأ 'التوزيع البلاغى' إسهابًا واقتضابًا" .

ولم تضف التفكيكية شيئًا لم تأت به المدارس الراسخة للتحليل النصىّ ، مثل كتاب وليم إمبسون الرائع بناء الكلمات المركبة William Empson, *The Structure of Complex Words*, 1951 فى منتصف القرن العشرين ، حين تصدى لاستعمال كلمة (honest) فى ياجو فأثبت أنها قد تحمل معناها الظاهر أى الأمين الصادق ، أو الشريف أو الصريح إلخ . ولكنها قد تدل على عكس هذه المعانى وفق السياق الذى ترد فيه ،

وهو ما لا يتطلب تقويض أى مذهب أو تفكيكه لاكتشاف المفارقات الباطنة فى النص ، ولشد ما أحسست بهذه الاختلافات الدلالية وأنا أترجم النص ، وأعتقد أن ما يقوله إمبسون ينطبق على النص العربى انطباقه على النص الانجليزى ، فللقارئ أن يقرأ صفة الأمين بمعنى الخائن إذا شاء ، وله أن يستبقى معناها إذا شاء ، ولكننى كنت ألتزم دائمًا بالأصل حتى إذا خرج المعنى الظاهر عن الأمانة إلى الصدق أو إلى الشرف مثلاً ، وأترك للقارئ أن يفسر الصدق بالكذب أو الشرف بالمخاتلة أو بالغدر ! وباتريشيا باركر تظهر فى دراستها علمًا غزيرًا بدلالات الألفاظ وتنوع هذه الدلالات من موقف إلى آخر ، ولكن ذلك لا ينفى أن القارئ لابد أن يخرج بدلالة ما ، حتى وإن استحال عليه أن يهتدى إلى ما يقال إن النقاد قد اتفقوا عليه .

وأعتقد أن المادية الثقافية أقرب إلى أفهامنا لأنها أقرب إلى المنطق ، وما يقوله الناقدان المذكوران (دوليمور وسينفيلد) فى تعريفها فى الكتاب المشار إليه جدير بالاقتطاف :

" 'المادية' هى المصطلح المضاد 'للمثالية' ، فالمادية تصر على أن الثقافة لا تتجاوز (بل لا تستطيع أن تتجاوز) القوى والعلاقات المادية للإنتاج . وليست الثقافة فحسب انعكاسًا للنظام الاقتصادى والسياسى ، ولا يمكن أن تكون مستقلة عنه . ومن ثم فإن المادية الثقافية تدرس دلالة النصوص الأدبية فى التاريخ . وأى مسرحية كتبها شيكسبير ترتبط بسياقات إنتاجها - بالنظام الاقتصادى والسياسى فى انجلترا فى عصر الملكة إليزابيث والملك جيمس الأول ، وبالمؤسسات الخاصة بالإنتاج الثقافى (البلاط الملكى ، والرعاية ، والمسرح ، والتعليم ، والكنيسة) . أضف إلى ذلك أن التاريخ المقصود لا يقتصر على ما كان منذ أربعة قرون ، فالثقافة فى حالة إنتاج مستمر وتتولى مؤسسات مختلفة إعادة بناء نص شيكسبير وإعادة تقييمه وإعادة توزيع أدواره بصفة مستمرة . وإذن فإن دلالة المسرحيات

وطرائق هذه الدلالة تعتمد على المجال الثقافى الذى توجد فيه . . ." (ص ٨) .

ومعنى هذا أن النص العربى لمسرحية شيكسبير ليس هو النص الانجليزى من الناحية الثقافية ، لا بسبب اختلاف اللغة فحسب ، بكل دلالاتها الثقافية ، بل بسبب اختلاف المهاد الثقافى الذى أنتجت فيه ، فلا النظام هو النظام ، ولا المجتمع هو المجتمع ، ولا القارئ هو القارئ ! ومع ذلك نستطيع تحليل ذلك النص ثقافيًا إذا رصدنا دلالته المزدوجة باعتباره نصًا راهنًا يخاطب وجدانًا مختلفًا ! وهذه الاختلافات فى 'الزمن الثقافى' هى التى تجعل تقديم شيكسبير حتى بلغته الأصلية فى الهند ، يختلف عن تقديمه فى كندا أو فى أمريكا أو فى انجلترا نفسها اليوم - بعد انقضاء أربعة قرون ! ولكن هذا الاختلاف ، من وجهة نظر المادية الثقافية (والتى تشترك فى هذا إلى حد ما مع التاريخية الجديدة) لا ينفى اعتبارها ذات 'موضوع سياسى' .

وأهم من نادى بهذا الآن سينفيلد نفسه فى كتابه المهم "الصدوع : المادية الثقافية والمبادئ السياسية للقراءة المنشقة" *Faultlines : Cultural Materialism and The Politics of Dissident Reading* الصادر عام ١٩٩٢ إذ يصر على أن العنصرية تكمن فى جوهر المسرحية ، قائلاً إن عطيلاً يسقط ضحية للتعصب الشديد الذى يساعد على تأسيس أو إرساء ثقافة دولة البندقية ، وإن عُطيلاً فى النهاية " 'يدرك' ذاته فى الصورة التى أرادت ثقافة البندقية له أن يعتقد بصحتها ، أى أنه اللامنتمى الجاهل والهمجى . . . إن البندقية تحيّى عطيلاً باعتباره همجيًا ، وهو يقر بأنه هو المعنى بما تقوله البندقية" (ص ٣١) وشتى الدراسات التى تفسر المسرحية تفسيرًا سياسيًا تنتهى إلى أن عطيلاً كان ضحية ، حتى أصبح من العسير علينا أن نجد الصورة القديمة التى شاعت فى القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين أى صورة 'المغربى النبيل' . وقارئ هذه المقدمة والمسرحية المترجمة لن يجد تعارضًا جوهريًا بين القراءات السياسية والقراءات 'العاقلة' التى ورثناها عن السلف !

وكنت أريد أن أفيض فى عرض الاتجاهات المماثلة التى تظهر فى كتابات نقاد كثيرين من خارج بريطانيا ، وتؤكد أن الاختلاف الثقافى من وراء المأساة فى عطيل ، ولكننى تجاوزت الطول المعقول فى المقدمة ، وإذن أكتفى بالإشارة إلى دراسة رائعة عنوانها "شيكسبير والاختلاف الثقافى" بقلم آنيا لومبا (Ania Loomba) منشورة فى المجلد الثانى من "بدائل شيكسبير" (*Alternative Shakespeares II*) من تحرير تيرنس هوكس (Terence Hawkes) عام ١٩٩٦ (ص ١٦٤ - ١٩٢) وهى التى تؤكد أن عطيلاً وكليوباترا يمثلان نماذج 'للآخر' تختلف عن نموذج الهمجى المتوحش الذى اعتاده جمهور شيكسبير ، وإن كان الاختلاف الثقافى عاملاً حاسمًا فى إذكاء 'العنصرية' ، وهو ما تقول به دراسة أخرى فى الكتاب نفسه بعنوان "عطيل كان رجلاً أبيض : الخصائص العرقية على المسرح الشيكسبيرى" : "Othello was a white man : properties of race on Shakespeare's stage" وهى دراسة عميقة للنص وللعرض معًا بقلم ديمبنا كالاهان (Dympna Callaghan) ، وكذلك كتاب كاثرين بلسى (Catherine Belsey) وعنوانه "الممارسة النقدية" (*Critical Practice*) (٢٠٠٢) وهى تعرض فيه 'أخطاء' النقاد الذين لا يحيدون عن التحليل الفنى دون اعتبار للمهاد الثقافى الأوسع ، وكلها كتب تدل على أن الاهتمام بقضية الثقافة قد شغلت الساحة النقدية حتى مطلع القرن الحادى والعشرين ، وأن الكُتّاب قد اهتموا حقًا بالقضية العنصرية ، لا كما زعم ناقد من جنوب إفريقيا يدعى مارتن أوركن (Martin Orkin) فى كتاب أصدره عام ١٩٨٧ فى جوهانسبرج بعنوان **شيكسبير يناهض الفصل العنصرى** (*Shakespeare against Apartheid*) . ويتساءل الناقد سكوط ماكميلين (Scott McMillin) ، الأستاذ بجامعة كورنيل الأمريكية ، فى طبعة ٢٠٠٣ من المسرحية (نيوكيمبريدج) عما إذا كان هناك أمل لاختفاء العنصرية ، موحيًا بذلك بأن دلالة المسرحية سوف تتغير ! (ص ٥٤) ولكن التاريخية الجديدة تقول إن الانشقاق سيظل قائمًا ، وسوف يظل النظام قائمًا ليعارض ذلك الانشقاق ، ولن يفتر الحماس للمسرحية ما دام الصراع قائمًا بين هذين القطبين !

عطيل

شخصيات المسرحية

عطيـــــل : مغربى نبيل يعمل لدى حكومة البندقية

برابانتيـــو : عضو مجلس شيوخ البندقية ، ووالد دزدمونة

كاســـيو : نائب عطيل (برتبة ملازم)

ياجـــو حامل لواء عطيل (أعلى رتبة بين ضباط الصف ولكن دون الملازم)

رودريجـــو : من أشراف البندقية

دوق البندقية

مونتـــانـــو : حاكم قبرص السابق ، الذى خلفه عطيل

جراتيـــانو : أخو برابانتيو

لودوفيكـــو : أحد أقرباء برابانتيو

مهــــرج : خادم عطيل

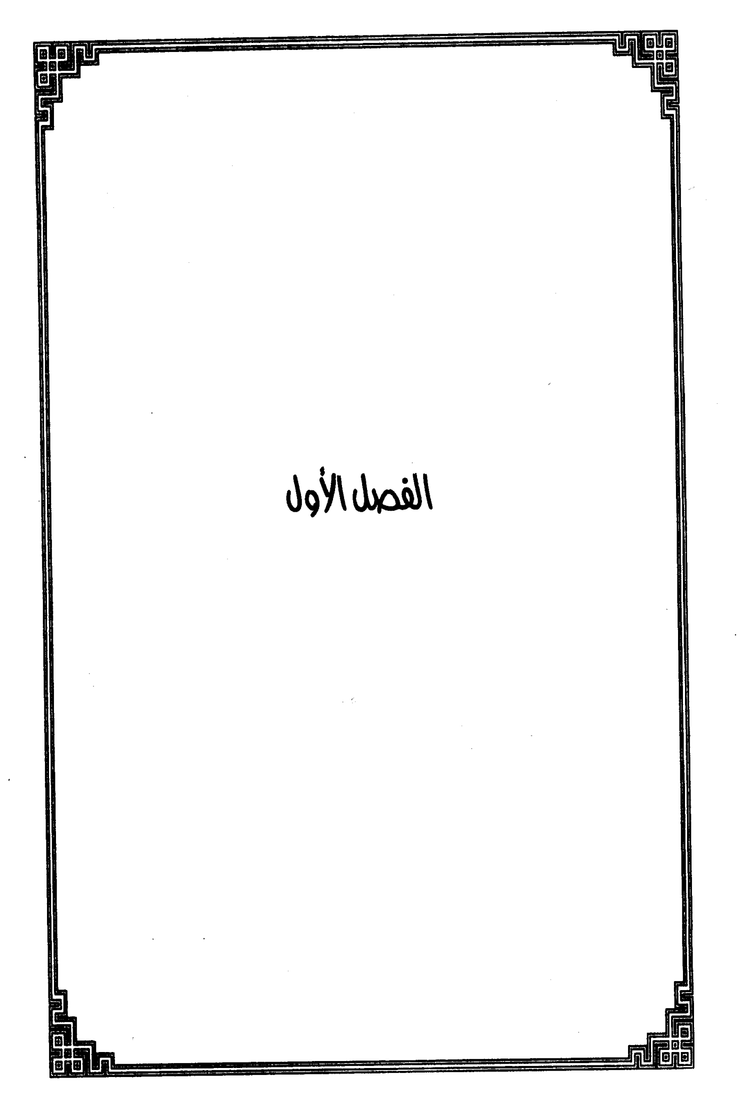
دزدمـــونة : ابنة برابانيتو وزوجة عطيل

إميليــــا : زوجة ياجو

بيانكـــا : عاهرة

بحار ، رسول ، حاجب ، ضباط ، أشراف ، موسيقيون ، أتباع

المكـــان الفصل الأول : البندقية . الفصول من ٢ - ٥ قبرص



الفصل الأول

المشهد الأول

[البندقية . شارع]

(يدخل ياجو ورودريجو)

رودريجو : اسكُتْ لا تُكْمِلْ ! مَعْقولْ ؟
من حقّى انْ أغضبَ كُلَّ الغضبِ عليك !
إنّى سلّمْتُكَ كيسَ نُقودى يا (ياجو) فكأنّك تملكُ مفتاحَهْ
لكنّكَ تعرفُ ما حَدَثَ [ولا تُخبِرُنى !]

ياجو : أُقسِمُ إنّك لا تَسْمَعُنى أبدًا ! لم يَخطُرْ ذَاكَ بِبَالى قطْ !
واكْرَهْنى إنْ كنتُ تَصَوَّرْتُهْ !

رودريجو : أخبَرْتَنى عن حِقْدِكَ الدَّفينِ لَهْ

ياجو : إنْ لمْ أكنْ علَيْهِ حَاقدًا لا تَحترِمْنى !
ثلاثةٌ منْ صَفْوَةِ الكِبارِ فى المَدينةْ
قد خَاطَبُوهُ بلْ ألَحُّوا فى اختيارى نَائبًا لَهُ ١٠
قسمًا بِحَقِّ رُجُولتِى إنّى لأعْرِفُ قِيمَتى وجَدَارتِى بالمَنْصِبِ
لكنّهُ فى حُبِّهْ للزَّهْوِ والخُيَلاءْ

وخُضُوعِهِ فى الحُكْمِ للأهْوَاءْ
يروغُ مِنْهمْ بالكِنَايَاتِ التى أثْقَلَها
بالحَشْوِ من مُصْطَلَحَاتِهِ الحَرْبِيَّةْ !
وفى نهايةِ المَطَافِ خَابَ سَعْىُ من تَوَسَّطُوا من أجْلى ١٥
إذ قالَ "بالتأكيدْ ! لكنّنى انتهيتُ من تَعْيِينِ الضَّابِطِ المُخْتارْ" !
ومن تُرَاهُ كانْ ؟ رجلٌ ضليعٌ فى الحسابِ ومن فُلورنْسَا
نَدْعُوهُ (مايكل كاسيو) ! ٢٠
يكادُ أن تُصيبَهُ قَرِينَةٌ جميلةٌ باللَّعْنَةْ !
ما قَادَ يَوْمًا فى الوَغَى كَتيبةْ
ولا يَزِيدُ عِلْمُهُ فى فَنِّ تَخْطِيطِ المَعَارِكْ
عَمَّا تحيطُ به العَوَانِسْ ! فيما عَدَا ما يَسْتَقيه مِنَ الكُتُبْ
من فَلْسَفَاتٍ نَظَرِيّةْ ! يُجيدُها كما يُجيدُها أعضاءُ مَجْلسِ المَدِينَةْ! ٢٥
وكُلُّ ما لَدَيْهِ مِنْ حَيَاةِ الجَيْشِ مَحْضُ ثَرْثَرَةْ . . بلا مُمَارَسَةْ !
لكنّه يا سَيِّدِى . . الضَّابِطُ المُخْتارْ !
أمّا أنا الذى أثْبَتُّ خِبْرَتى أمامَ عَيْنِهِ فى رُودِسٍ وقُبْرصْ
وغيرِ ذاكَ من ميادينِ القِتَالِ فى أرْضِ المَسِيحيّةْ
أو فى بِلادِ الوَثَنِيّةْ ! فقد غَدَا على سَفِينَتى
أن يَنْطوِىَ شراعُها . . أو يَسْكُنَ البَحْرُ بها ٣٠

من أجْلِ ماسِكِ الدفاترِ الذى قد يَستَعينُ بالعَدّادِ فى الحسابْ !
ذاكَ الذى فى نُهْزَةٍ من الزَّمانِ صارَ نَائبَهْ !
أما أنا – رحماكَ يا ربّى بِنَا – فسوفَ أَحْمِلُ اللّواءَ لَهْ
مُرَافِقًا لِصَاحِبِ السِّيادَهْ !

رودريجو : قسمًا بالله ! لو كنتُ مكَانَكَ لَغَدوتُ له جلّادًا !

ياجو : بل ذاكَ داءٌ لا دَوَاءَ لَهْ ! ونِقْمَةُ الحَيَاةِ العَسْكَرِيَّهْ ! ٣٥
حيثُ التَّرَقّى بالمُحَابَاةِ وبالتَّزْكِيَةِ
لا وَفْقَ مَبْدأِ التَّدَرّجِ القديمِ فى الرُّتَبْ
بحيثُ يخلفُ الرفيعَ من يَلِيه مَرْتَبَهْ
والآنَ فَلْتَحكُمْ بنفسِكَ سَيِّدى . . هَلْ ثَمَّ دافعٌ
بالحَقِّ أو بالعَدْلِ يَدْفَعُنى لِحُبّ المَغْرِبى ؟

رودريجو : لو كنتُ فى مكانكْ . . لما مَشيتُ فى رِكَابِهْ ! ٤٠

ياجو : لا تَقْلَقْ يا صَاحِ فإنّى أتْبَعُهُ كىْ أثأرَ منه !
لا يستطيعُ كلُّ النَّاسِ أن يكونوا سَادَةً
أو يستطيعُ كُلُّ سَيّدٍ انْ يَضْمَنَ الإخلاصَ فى أتْبَاعِهِ !
انظرْ تشاهدْ كَمْ مِنَ الاتباعِ يَحْنى رُكْبَتَيْه خَانِعًا ٤٥
ولَهُ وُلُوعٌ بالخُشُوعِ وطَاعَةِ الرِّقِّ الذَّلِيلَةْ
حتّى لَيُفْنى عُمْرَهُ مثلَ الحِمَارِ فلا ينالُ إلا ما يُقيمُ أَوَدَهْ

مِن صاحِبِهْ ! وعندما يُصيبُهُ الهَرَمْ . . يُحَالُ لِلتَّقَاعُدْ !
أَقبِحْ بِهِمْ مِنْ مُخْلِصِينْ !
لكنَّ ثَمَّةَ آخَرين يُظْهِرُونَ الانْصِيَاعَ والخُضُوعَ فى شتَّى الصُّوَرْ ٥٠
وقُلُوبُهُمْ دَوْمًا بِحُبِّ ذَوَاتِهِم مُفْعَمَةٌ !
كلُّ الذى يُبْدونَهُ هو مظهرُ الخِدْمَاتِ لِلأَسْيَادِ حتى يَغْتَنُوا
فإذا اكْتَسَوْا حُلَلَ الثَّرَاءِ بالخِدَاعِ أَسْقَطُوا القِنَاعْ
وقَضَوْا مَصَالحهَمْ وحَسْبْ ! نُفُوسُ هَؤُلاءِ حَيَّةٌ جَسُورَةٌ
ولا أُخْفِيكَ أَنِّىَ واحدٌ منهم ! يا سَيِّدى ! ٥٥
بِحَقِّ من سَمَّاكَ باسْمِكْ - (رودريجو) !
لو كنتُ ذاكَ المغربىَّ ما استطاعَ (ياجو) أن يكونَ (ياجو) !
إنِّى أسيرُ فى رِكَابِهِ كَيْمَا أَسيرَ فى رِكَابِ ذَاتى
ولاشْهِدْ اللهَ أنْ لا حُبَّ فى قَلْبى ولا أداءَ وَاجِبِ
لكننى أَبْدُو مُحِبًّا مُخْلِصًا حتى أُحَقِّقَ غَايَتِى ٦٠
إذْ إنَّنِى إذَا سَمَحْتُ للذى أُبْدِيهِ من مَظَاهِرِ السُّلوكِ أنْ يَشِى
بما اعْتَزَمْتُ فِعْلَهُ وما يَدِفُّ فى جَوَانحِى بِفِطْرَتِى
حتى يَبِينَ للجَمِيعْ . . فَلَنْ تَمُرَّ بُرْهَةٌ حتَّى
أكونَ قَدْ حَمَلْتُ قَلْبِى فَوْقَ كَفِّى عَارِيًا
كى تأكلَ الأَطْيَارُ مِنْهُ ! بل إنَّنى لَسْتُ أَنَا ! ٦٥

رودريجو : السَّعْدُ كُلُّ السَّعْدِ قد أتى لِصَاحِبِ المَشَافِرِ الغَلِيظَةْ
إذا أصَابَ النُّجح فى مَسْعَاهْ !

ياجو : أخبِرْ أبَاهَا بالذى حَدَثْ ! عكِّرْ صَفَاءَ المَغْرِبىّ ! لاَحِقْهُ !
دُسّ السُّمَّ فى شُهْدِهْ ! افضَحْهُ فى الطُّرُقَاتْ !
ألّبْ عليه أقْرِبَاءَهَا ! فإنْ يَكُنْ فى مَرْتَعٍ خِصْبٍ وجوٌّ صَحْوْ ٧٠
أرْسِلْ عَلَيْهِ نقْمَةَ الذُّبَابْ !
وإنْ يَكُنْ هَنَاؤُهُ هُوَ الهَنَاءُ لا مِرَاءْ
كدِّرْهُ حتّى يَتَغَيّرْ ! فَقَدْ يَغِيضُ بعضُ لَوْنِه !

رودريجو : هذا مَنْزِلُ وَالِدِها ! سأُنَادِيه بِصَوْتٍ عَالٍ !

ياجو : صِحْ واصْرُخْ صَرَخَاتِ الهَلَعِ بِرنَّاتِ الفَزَعِ ٧٥
كأنّك شاهَدْتَ حَرِيقًا أشْعَلَهُ الإهْمالُ بِبَهْمَةِ هذا اللّيْلِ
بِبَعْضِ المُدُنِ المَأْهُولَةْ !

رودريجو : يا (برابانتيو) ! يا (سنيور) !

ياجو : تَنَبَّهْ تَيَقّظْ (برابانتيو) قُمْ ! لُصُوصٌ لصوصٌ لصوصْ !
تَنَبَّهْ لما حَلَّ فى مَنْزِلِكْ ! تَنَبَّهْ لِبِنْتِكْ ! وأكْيَاسِ مَالِكْ ! ٨٠
لصوصٌ لصوصْ !

[برابانتيو مُطلاً من شباك]

برابانتيو : ماذا وراءَ ذلكَ الصُّراخِ والنّداءِ المُنْكَرْ ؟

ماذا عَسَاهُ قدْ حَدَثْ ؟

رودريجو : هَلْ كُلُّ الأُسْرَةِ بالمَنْزِلِ يا (سنيور) ؟

ياجو : هل أبوابُك موصدةٌ بالمِزْلاَجْ ؟

برابانتيو : ولماذا تسألُ عن هذا ؟ ٨٥

ياجو : قسمًا بالله سُرِقْتْ ! يا لَلْعَارْ ! الْبَسْ مِعْطَفَكَ وقُمْ !

انْفَطَرَ فُؤَادُكْ . . ضاعَتْ فِلْذَةُ رُوحِكْ !

فى هذى اللَّحْظَةْ . . الآنَ الآنَ . .

يَغْشَى كَبْشٌ هَرِمٌ أَسْوَدْ . . نَعْجَتَكَ البَيْضَاءَ ! انهَضْ !

انهَضْ ! دُقَّ النَّاقوسَ فأيْقِظْ منْ نَعِمُوا بغَطِيطِ النَّوم وإلاَّ ٩٠

أصْبَحْتَ الجَدَّ لطِفْلٍ من صُلْبِ الشَّيْطَانْ ! انهَضْ قُلْتْ !

برابانتيو : عَجَبًا ! أتُراكَ فَقَدْتَ صَوَابَكْ ؟

رودريجو : يا أَنْبَلَ سنْيُورٍ هَلْ تَعْرِفُ صَوْتى ؟

برابانتيو : بلْ لا أعْرِفُهُ . . منْ أنْت ؟

رودريجو : اسْمى (رودريجو) !

برابانتيو : فلا أهْلاً ولا سَهْلاً ! ألَمْ أمْنَعْكَ انْ تَأْتى ٩٥

إلى أبْوَابِ مَنْزِلنَا ؟ ألَمْ تَسْمَعْ كلامى حينَ أخْبَرْتُكْ

بِكُلِّ صَرَاحَةٍ وبكلِّ صِدْقٍ . . مُحَالٌ انْ أُزَوّجَكَ ابْنَتى ؟

لماذا عُدْتَ يَعْرُوكَ الخَبَالْ ؟ تُرَاكَ مَلأْتَ بَطْنَكَ بالطَّعَامِ

وبالشَّرَابِ فَتَاهَ عَقْلُكَ وانطَلَقتَ إلى الشِّجَارِ ؟ ١٠٠

لماذا جئتَ تُقْلِقُ رَاحَتِى ؟

رودريجو : يا سيّدى يا سيّدى يا سيّدى

برابانتيو : وثِقْ أنّى شديدُ البَأسِ عَالِي القَدْرْ !

بما يكفى لإنزَالِ العِقَابِ المُرِّ بِكْ !

رودريجو : أَرْجُوكَ أيّها الكريمُ بعضَ الصَّبْرِ !

برابانتيو : فما ذاكَ الذى ذكرتَهُ عنِ اللُّصوصْ ؟ ١٠٥

نحنُ هُنا فى البُنْدقية . . والدَّارُ ليستْ مَنْزِلاً رِيفيًّا !

رودريجو : يا صاحبَ المكانةِ العَلِيَّةْ ! إنّى اتيتُ صادِقًا ومُخْلِصَ النَّوايَا !

ياجو : أقسمُ إنك يا مولاى من الذين ينتهون عن عبادة الله ، لو نهاهم الشيطان عنها ! أترانا جئنا نسدى معروفًا وظننت بأننا أشرار سفلة ، حتى تسمح لابنتك بأن يغشاها فرسٌ عربىٌّ ، ١١٠ فإذا بك تسمع صهيل أحفادك فى وجهك ، وترى أفراد الأسرة بين خيول السباق، والبعض الآخر من أحصنة السيسى ؟

برابانتيو : من أنت يابذئ النفس واللسان ؟

ياجو : رجل جاء ليفضى إليك يا سيدى بأن ابنتك والمغربى أصبحا الآن وحشًا له ظهران ! ١١٥

برابانتيو : بلْ أنتَ وغدٌ سافِلٌ !

ياجـو : وأنت - من أَعْضاءِ مَجْلسِ الشُّيوخْ !

برابانتيو : وستُسْأَلُ عن أَقْوَالِكْ ! يا (رودريجو) إنّى أَعْرِفُك !

رودريجو : لنْ يُعْجِزَنى أىُّ سُؤَالٍ لكنْ قُلْ لى أَرْجُوكْ - ١٢٠

هلْ أَبْدَيْتَ قَبُولَكَ ورِضَاكْ - أَوَ تَعْلَمُ عِلْمَ يَقِينٍ

(وأنا أتصوّر ذاك إلى حَدٍّ ما) أنّ ابْنَتَكَ الحَسْنَاءْ

قد خَرَجَتْ فى هذى السَّاعَة !؟ بِهَزِيعِ اللَّيْلِ الثَّانى ،

وَقْتَ النَّوْم السَّاجِي ، دُونَ حِرَاسَهْ

إلا مِنْ صُعْلُوكٍ صَاحِبِ جُنْدُولٍ يَسْتَأْجِرُهُ العَامَّهْ ١٢٥

يَنْقُلُها فيهِ لِكَىْ تَسْتَلْقىَ فى أَحْضَانِ فَظَّهْ

بين ذِرَاعَىْ رَجلٍ شَهْوَانىٍّ من أَبْنَاءِ المَغْرِبْ ؟

إن كُنْتَ تُحيطُ بِهذا وسَمَحْتَ بِهِ فَلَقَدْ أَخْطَأْنَا -

بِإسَاءَتِنَا وتَطَاوُلِنَا - كُلَّ الخَطَأِ إِزَاءَكْ !

أمّا إنْ لمْ تَكُ تَعْرِفْ ، فَقَوَاعِدُ تَرْبِيَتى تُخْبِرُنى

أنّك تَظْلِمُنَا بِإِهَانَتِكَ لَنَا ! أَرْجُو ألاَّ تَتَصوّرَ أنىّ ١٣٠

أتخَلّى عنْ كُلِّ كِيَاسَهْ . . . كىْ اعبثَ بِجَلاَلِ سُمُوِّكْ

او أَسْخَرَ من رِفْعَةِ قَدْرِكْ ! وأُكَرِّرُ ما قُلْتُ لَكُمْ

إنّ كَرِيمَتَكُمْ تَعْصِيكُمْ عِصْيَانًا **فَظًّا** -

إنْ كانتْ لمْ تَحْظَ بِإِذْنٍ مِنْكمْ - حينَ تَجُودُ بِوَاجِبِها

ومَحَاسِنِها وبِفِطْنَتِها وبما كَتَبَتْهُ الأقْدَارُ لَهَا ١٣٥
لغريبٍ من أَهْلِ التَّرْحَالْ ! ما فَتِئَ يَهِيمُ على وَجْهِهْ !
فَهْوَ هُنَا وهُنَاكَ وفى كُلِّ مَكَانْ !
لكنْ فَلْتَتَثَبَّتْ مِنْ صِدْقِ الخَبَرِ بِنَفْسِكْ
فإذَا كَانَتْ فى مَخْدَعِهَا أو فى المَنْزِلْ
أَطْلِقْ خَلْفى سُلْطَاتِ العَدْلِ بِدَوْلَتِنا لخِدَاعِى إِيَّاكْ !

برابانتيو : اقْدَحُوا الزَّنْدَ سَرِيعًا ! أَوْقِدُوا لى شمعةْ ١٤٠
أَيْقِظُوا كُلَّ النِّيَامْ ! ذلكَ الحادثُ مِصْدَاقُ مَنَامٍ قد رأيْتُهْ
وعَصِىٌّ بِفُؤَادِى رَازِحُ الوَطْأَةْ !
قلتُ هاتوا لى المزيدَ من مَشَاعِلِ الضِّيَاءْ !

[يخرج برابانتيو]

ياجو : لابُدَّ أنْ أُوَدِّعكْ – إذْ لا يليقُ بى فيما أرى –
وقد يُضَارُ مَنْصِبى كَنائبٍ لِلْمَغْرِبىّ ١٤٥
إذا دُعِيتُ كىْ أشهدَ ضِدَّهْ –
وذاكَ لا مَفَرَّ منه لو بَقِيتْ !
إنى عَلِيمٌ بالأُمُورِ فى الحكومةْ
مَهْما يكُنْ ذلك مدعاةً لِتَأْنِيبٍ وكَبْحِ جِمَاحِ أفْعَالِهْ
فإنّه مِنَ المُحَالِ طَرْدُهُ حِرْصًا على سَلامَةِ البَلَدْ !

فالكُلُّ مُتَفِقٌ بإجْمَاعٍ مِنَ الحُكَمَاءِ انْ يَمْضِى		١٥٠
غَدًا لِلْحَرْبِ فى قُبرصْ - تِلْكَ التى تَدُورُ حَاليًا رَحَاهَا !
هَيْهَاتَ انْ يَجِدُوا - إذا طَلَبُوا النَّجَاةَ - لَهُ مَثِيلاً
فى ارْتفاعِ القَامةْ
حتّى يَقُودَ جَيْشَهُمْ ويَقْضِيَ المُهِمّةْ !
وهكذا تَرَى بأنّنى - على بُغْضِى لَهُ بُغْضِى لآلامِ السَّعِيرْ -
تَضْطَرُّنى ضَرُورةُ الحَيَاةِ حَاليًا لانْ أُبدِى لَهُ دَلائِلَ المَوَدّةْ		١٥٥
او رَفْعَ رَايَتِها فَحَسْبْ ! وإذا أرَادَ الباحِثُونَ عَنْهُ انْ يَجِدُوهْ
فاذْهَبْ بِهِمْ إلَى مَقَرِّهِ فى فُنْدقِ القَوْسِ الذى تَعْرِفُهُ
وسوفَ تَلْقَانِى هُنَاكَ فى صُحْبَتِهِ ! وهكذَا إلى اللقَاءْ !

{يخرج}

{يدخل برابانتيو وقد ارتدى معطف المنزل ومعه خدم يحملون المشاعل}

برابانتيو : ما أصْدَقَ الشَّرَّ الذى أنْبَأْتَنِى بِهِ ! قَد اخْتَفَتْ !		١٦٠
لم يَبْقَ لِى فى أرْذَلِ العُمُرْ . . إلاّ تَجَرّعُ المَرَارَةْ !
قلْ لِى إذَنْ يا (رودريجو) ! قُلْ أيْنَ شاهدْتَ الفَتَاةْ ؟
يا لَلْفَتَاةِ التَّعِسةْ ! هلْ قُلْتَ إنّ المَغْرِبِيَّ مَعَهَا ؟
مَنْ ذَا الذى يُرِيدُ انْ يكُونَ وَالِدًا ؟
أنىَّ لَكَ اليَقِينُ أنّها ابْنَتِى ؟ خِدَاعُها فاقَ الخَيَالْ !		١٦٥

وما الذى قَالَتْهُ لَكَ ؟ هاتُوا المَزِيدَ من الشُّموعْ !
فَلْتُوقظُوا أَبْنَاءَ أُسْرَتِنا جَمِيعًا ! وهَلْ تَزَوّجَا ؟ ماذا تَظُنُّهُ حَدَثْ ؟

رودريجو : أَظُنّ ذاك حقًا ما حَدَثْ !

برابانتيو : الله يا الله كيفَ خَرَجَتْ ؟ بلْ كيفَ خانَ الدَّمْ ؟
يا أيّها الآباءُ منذُ الآنَ لا تَثِقُوا بما تُخفِى البَنَاتُ فى الصُّدُورْ ١٧٠
لا تَستَقُوا النَّوَايا من ظَوَاهِرِ الفِعَالْ !
لَرُبَّمَا استَعَانَ بالتَّمائِمِ السِّحْرِيَّةِ التى تُحولُ الشَّبَابَ عن طِبيعَتِهْ
وتَصْرِفُ العَذْرَاءَ عن فِطْرَتِها ! أَمَا قَرأتَ عن أَمْثَالِ
تِلْكُمُ التَّمائِمْ ؟

رودريجو : بلىَ قَرأتُ يا مولاى ! ١٧٥

برابانتيو : اذهبْ وادْعُ أخى ! لَيْتَكَ كنتَ ظَفِرْتَ بها
فَلْنَتفَرَّقْ ! فليذهبْ عَدَدٌ منْ هَذِهِ الجِهَةْ
وعَدَدٌ آخَرُ من تلك ! هلْ تَعْرِفُ أينَ عَسَانا
نُلْقِى القَبْضَ علَيْهَا وعلَيْه ؟

رودريجو : اظُنُّ أنّنى سأهْتَدى إلى مكَانه إذا سَمَحْتَ لى
ببَعضِ حُرَّاسٍ شَدِيدِى البَأسِ واصْطَحبْتَنَا ١٨٠

برابانتيو : أرجوكَ انْ تَقُودَنَا إذَنْ ! وسوفَ أَدْعُو النَّاسَ
عِنْدَ كُلِّ مَنْزِلٍ نَمُرُّ به ! ولَنْ يَضِنَّ مُعظَمُ الأهالى بالمُسَاعَدَةْ !

تَسَلَّحُوا ولْنَستَعِنْ بِبَعضِ قُوَّاتِ العَسَسْ
هيّا يا (رودْريجُو) الطَّيّبْ .. سأُكَافِئُكَ على مَجْهُودِكْ !

{يخرج الجميع}

المشهد الثانى

{ أمام فندق القوس - يدخل عطيل وياجو وبعض الأتباع حاملين المشاعل }

ياجـو : إن كُنْتُ بِمِهْنَتِىَ الحَرْبِيَّةِ أَزْهَقْتُ الأَرْوَاحَ فَإِنّى
أَشْهَدُ بِضَمِيرِى نَبْذًا لِلْقَتْلِ العَمْد ! ومَوَانِعِىَ الأَخْلاَقِيَّةْ
تَحْرِمُنِى أَحْيَانًا منْ تَحْقِيقِ مَرَامِى ! ولَقَدْ فكَّرْتُ مِرارًا -
قلْ مَرَّاتٍ تِسعًا او عَشْرًا - انْ أُولِجَ هذا الخَنْجَرَ
٥ تَحْتَ الأَضْلاَعِ هُنَا فى صَدْرِهْ !

عطيـل : الخيرُ انْ تَبْقَى الأُمُورُ كما هِيَهْ !

ياجـو : لكنّ الرَّجُلَ تَفَاخَرَ وتَطَاوَلَ وتَجَاسَرَ بِسِبَابٍ ضِدَّ مَعَالِيكُمْ
حتّى كادَ يَشُقُّ علىَّ تَحمُّلُ أَلْفَاظِهْ
مع قِلَّةِ تَقْوَاىَ ووَرَعِى ! لكنْ أَرْجُو انْ تُخْبِرَنِى يا مَوْلاَىْ
١٠ أَتُرَاكَ عَقَدْتَ قِرَانَكَ فِعْلاً ؟ أَرْجُو ذَلِكَ حَقًّا !
فالرَّجُلُ الأَشْرَفُ يَتَمَتَّعُ بالحُبِّ الجَمّ

وَلَهُ فى المَجْلِسِ صوتٌ مِثْلُ الدُّوقِ مُضَاعَفْ

بل قُوَّةُ تأثيرٍ كُبْرَى ، ولَقَدْ يُرْغِمُكَ على تَطْليقِ ابنَتِه

أو يَفْرِضُ ما يَسْمَحُ قانونُ الدَّوْلَةِ بِهْ

من حَبْسٍ ومَشَقَّةْ ! فَلَدَيْه طاقةُ تنفيذِ القانونْ ! ١٥

عطيـل : فَلْيَفْعَلْ أقصى ما يُمْلِيهِ حَنَقُهْ !

فلَقَدْ أدَّيْتُ إلى الدَّوْلَةِ خِدْمَاتٍ أعْلَى صَوْتًا

من كُلِّ شكَاةٍ يَرْفَعُهَا ! وسيأتى وقتٌ أُطْلِعُ فيه النَّاسْ

(إنْ ثَبَتَ لَدَىَّ بأنَّ الفَخْرَ من الشَّرَفِ) عَلَى أنِّى ٢٠

من صُلْبِ رِجَالٍ فى مَنْزِلَةِ مُلُوكٍ وبأنَّ مَزَايَاىَ تُؤَهِّلُنى

لِبُلُوغِى ما حَقَّقْتُ مِنَ الحَظِّ السَّابِغْ ! ولْتَعْلَمْ يا (ياجو)

أنِّى لَوْلا حُبِّى لِسَلِيلَةِ بَيْتِ المَجْدِ (ديدمونه)

ما كنتُ لأقْبَلَ وَضْعَ قُيُودٍ تَحْبِسُ حُرِّيَةَ ذَاتى ٢٥

حتَّى لَوْ أُعْطِيتُ كنوزَ بِحَارِ الأَرْضِ جَمِيعًا !

لكنْ ! انظرْ ! ما تِلْكَ الأَضْوَاءُ المُقْبِلَةُ إلَيْنا ؟

ياجـو : ذَلِكَ والِدُها استَيْقَظَ وبِرُفْقَتِه حَشْدُ صِحَابِهْ

الأفضَلُ أنْ تَدْخُلْ !

عطيـل : لَسْتُ أنا مَنْ يَخْتَبِئُ الآنْ ! لابُدَّ لهمْ أنْ يَلْقَوْنى ٣٠

ولَدَىَّ خِصَالٌ تُفْصِحُ عن مَوْقِفِىَ الحَقِّ إلى جَانِبِ مَنْزِلَتِى

واسْتِعْدَادِى لِلقَاهُمْ ! هلْ هُمْ من كُنْتَ تَظُنّ ؟

ياجــو : كلاّ ! قَسَمًا بِإلَه [ذى وجهين] ويُدْعَى (جَانُوسْ) !

{يدخل كاسيو مع الضباط يحملون المشاعل}

عطيـل : هذا مُلازِمِى وهؤلاءِ منْ ضُبَّاطِ دُوقِنَا !

فَلْتَتَنَزَّلْ بَركَاتُ اللَّيْلِ عَلَيْكُمْ يا أَصْحَابِى ! ما الأَخْبَارْ ؟ ٣٥

كاسيو : يا قَائِدَنَا العَامّ ! الدُّوق يُحَيِّيكَ أحَرَّ تَحِيَّةْ

ويَوَدُّ حُضُورَكَ فَوْرًا وبأقْصَى سُرْعَةْ !

عطيـل : ما الأَمْرُ إذَنْ فى رأيكْ ؟

كاسيو : ظَنِّى انّ الأمْرَ يَخُصُّ جزيرَةَ قُبْرُصْ . مَوْضُوعٌ عَاجِلْ !

أرْسَلَت السُّفُنُ اثْنَىْ عَشَرَ رَسُولاً وَصَلُوا هذى اللَّيْلَةْ ٤٠

يَتْلُو بَعْضُهُم بَعْضًا ، واستَيْقَظَ عددٌ غيرُ قَلِيلٍ منْ

أعْضَاءِ المَجْلسِ واجْتَمعُوا وهُمُ الآنَ لَدَى الدُّوقْ !

والكُلُّ على عَجَلٍ يَطْلُبُكَ ولمّا لم تَكُ فى مَنْزِلِكَ اللَّيْلَةْ

أرْسَلَ مَجْلِسُنَا الآنَ ثلاثَةَ أنْفَارٍ تَبْحَثُ عَنْك ! ٤٥

عطيـل : من حُسْنِ الحَظِّ عُثُورُكَ يا (كاسيو) أنْتَ عَلَىَّ !

اسْمَحْ لى أنْ أدْخُلَ هذا المَنْزِلَ لأقُولَ كُلَيْمَةْ

ثم أسيرُ بِصُحْبَتِكُمْ للدُّوق !

{يخرج عطيل}

كاسيو : وَمَا الذى أَتَى بِهِ إلى هُنا يا حَامِلَ اللّواءْ ؟

ياجو : قد اعتَلَى فى هَذِهِ اللَّيْلَةْ . .

سَفِينَةً عَامِرَةً بِكُلِّ غَالٍ ونَفِيسْ ! فإنْ تَحقّقْنَا ٥٠

منْ أنّها غَنِيمَةٌ مَشْرُوعَةْ . .

فَقَدْ أَصَابَ النُّجْحَ فى دُنْيَاهُ للأَبَدْ !

كاسيو : لا أُدرِكُ مَرْمَاكَ

ياجو : تَزَوّجَ

كاسيو : مَنْ ؟

{يدخل عطيل}

ياجو : أُقسِمُ مِنْ . . . هيّا يا قَائِدُ هَلْ نَمْضِى ؟

عطيل : هيّا !

كاسيو : هَذَا نَفَرٌ آخَرُ يَأْتِى فى طَلَبِكْ !

{يدخل برابانتيو ورودريجو وآخرون حاملين المشاعل والأسلحة}

ياجو : هذا - يا قَائِدَنَا العَامَّ (برابانتيو) . . حاذِرْ فقدْ اعتَزَمَ الشَّرّ ! ٥٥

عطيل : قِفُوا ! مكَانَكُمْ !

رودريجو : يا سيّدى ! هذا هو المَغْرِبِى !

برابانتيو : الموتُ مَصيرُ اللّصّ !

{يستل سيفه ، ويستل الرجال
من الجانبين سيوفهم}

ياجـــو : أقبلْ يا (رودريجو) ! أنَا لَكَ !

عطيـل : فَلْتُغْمِدُوا المَصْقُولَ من نِصَالِكُمْ كَيْلا يُصِيبَهَا النَّدَى بالصَّدَأ !

مولاىَ أيُّها الكريمْ ! أرَى بأنَّ شَيْخُوخَتَكُمْ ٦٠

تفوقُ هذهِ السُّيوفَ قُدْرَةً على إمْضَاءِ أمْرِكُمْ !

برابانتيـو : يا أيُّها اللِّصُّ الخَبِيثُ ! قُلْ أينَ خَبَّأتَ ابْنَتِى ؟

لقد سَحَرْتَهَا يا أيُّها المَلْعُونْ ! ولْيَشْهَد الذين يَمْلِكُونَ عَقْلَهُمْ !

لو لَمْ تكُنْ قَيَّدْتَهَا بِهَذِهِ الأغْلاَلِ منْ سِحْرِكْ ٦٥

ما كانتْ ابْنَتِى الرَّقِيقَةُ الجَمِيلَةُ السَّعِيدَةْ

لتَفْعَلَ الذى فَعَلَتْه !

من ذا يُصَدِّقُ أنَّ منْ تَعَافُ كُلَّ خَاطِبٍ من جِنْسِهَا

وتَرْفُضُ الزَّوَاجَ من سُرَاةٍ أغْنِيَاءَ من ذَوِى الشَّعْرِ المُهَدَّلْ

تَفِرُّ منْ وِصَايَةِ الأَبِ الكَرِيمِ (كىْ تكونَ هُزْأَةً بين الجميعْ)

وتَرْتَمِى بأحضانِ كمثلِ صدرِكَ البهيمِ كالسِّنَاجْ ٧٠

وهو الذى يبثُّ الخوفَ فيها لا السُّرورْ !

ولْتحكُمْ الدُّنيا على قَوْلِى : أليسَ وَاضِحًا لكلِّ ذى عَيْنَيْن

أنّك استَعَنْتَ بالتَّمائمِ الخَبِيثَةِ التى انْتَهَتْ بإفْسَادِ الشَّبَابِ الغَضِّ فيها

وبالعقَاقِير التى تُغَيِّبُ العقولَ مثل السُّمّ ؟

سأطْلُبُ الخبراءَ حتّى يبحثوا القَضِيَّةْ ٧٥

هذا الذى أُرَجِّحُهُ ، وهو الذى يبدو لِعَيْنَىَّ جَلِيًا !
وهكذا فإنَّنى أُلْقِى عَلَيْكَ القَبْضَ ها هُنَا
وسوف أَحْبِسُكْ ! بتهمةِ الذى يَعِيثُ فى الأَرْضِ فَسَادًا
ومن يُمَارِسُ الصَّنَائِعَ المُحَرَّمَةْ ! بل التى يَحْظُرُهَا القَانون !
هيا اقْبِضُوا عليه ! فإنْ يُقَاوِمْ أَخْضِعُوهُ عَنْوةً ! ٨٠

عطيل : كُفُّوا أياديكمْ جميعًا أيها الأَنْصَارُ والخُصومْ !
إن حان دَوْرِى المسْرَحِىُّ فى القتالِ ما طلبتُ ذلك المُلَقِّنْ !
فأينَ تَبْغِى لى الذَّهَابَ كَىْ أَرُدَّ تُهْمَتَكْ ؟

برابانتيو : للسِّجْنِ حتّى مَوْعدِ التحقيقِ والمُحَاكَمَةْ ٨٥
وسوفَ تُسْتَدْعَى لتقديمِ دِفَاعِكْ !

عطيل : كيفَ أُطِيعُكَ وأُلَبِّى طَلَبَ الدُّوقِ معًا ؟
إذْ أَرْسَلَ منْ يَطْلُبُنى فى أَمْرٍ خَاصٍّ بالدَّولَةْ
ورجالُ الدُّوقِ هُنا يَنْتَظِرونَ ذَهابى فى صُحْبَتِهم ! ٩٠

ضابط : هذا صحيحٌ سيِّدى الجَليلْ !
فالدُّوق قد دعَا لعَقْدِ الاجْتماعِ الآنَ والشُّيُوخُ حولَهْ
وإنّنى لَوَاثِقٌ بأنَّهُ اسْتَدْعَى معاليكمْ !

برابانتيو : يا عَجَبًا ! يجتمعُ الدوقُ بهمْ فى هذى السَّاعةِ لَيْلاً ؟
سُوقُوهُ إذنْ مَعَنا ! مَسْأَلَتى ليستْ تافهةْ ٩٥

ولسوفَ يُحسُّ الدُّوقْ - أو أيُّ أخٍ لى من أعضاء المجلسِ -
أنّ الظُّلْمَ الواقعَ بى قد حَلَّ بِهِ شخصيًا !
إنّا إنْ نتركْ دونَ عقابٍ هذا الجُرْمَ وأمْثالَهْ
باتَ الأقنانُ وعُبّادُ الأوثانْ . . . ساسةَ هذى الدَّوْلَةْ !

{يخرج الجميع}

المشهد الثالث

{ قاعة المجلس }

(يدخل الدوق والشيوخ ويجلسون حول منضدة عليها المصابيح
ومن حولها الأتباع)

الدوق : هذى أنباءٌ مُتَضَارِبةٌ لا نَدْرِى كيفَ نُصَدِّقُهَا !

الشيخ ١ : بلْ هىَ مُتَبَايِنَةٌ حقًا ! فَخِطَابَاتِى قَالَتْ
إنَّ السُّفُنَ المُحْتَشِدَةَ سبعٌ ومائةْ !

الدوق : رسائِلى تقولُ إنّها تزيدْ . . مائةٌ وأَرْبَعُونْ !

الشيخ ٢ : رسائلى تقولُ بلْ مائتانْ ! لكنّها وإنْ تفاوتَتْ ٥
(على المَعْهودِ فى أمثالِ هذه الأنْبَاءِ من تفاوتٍ فى
حَدْسٍ أو تقديرِ أرقامِ السُّفُنْ) فإنّها اتّفَقَتْ على
وُجُودِ أُسْطُولٍ لِدَوْلَةِ الأتراكِ فى طَرِيقِهِ لِقُبْرُص .

الدوق : إنْ أنْعَمْنَا النظرَ قَبلَنَا ذَلِكَ دُونَ مِرَاءْ
لكنّ تَبَايُنَ أرْقَامِ السُّفُنِ يثيرُ القَلَقَ لَدىَّ ! ١٠
وعلى أيّةِ حالٍ فَأنَا أقْبَلُ فَحْوَى النَّبَأ وأوجسُ منهُ خِيفَةْ !

بحـــار : (من خارج المسرح) يا هُوه ! يا هُوه ! يا هُوه !

ضـابط : مرسالٌ منْ سُفُنِ الأسْطُولْ

{يدخل البحار}

الدوق : ما الخبرُ تكلّمْ !

البحـــار سُفُنُ الأسْطُولِ التُّركىّ . . تتّجهُ إلى رُودِسْ !
هذا ما طَلَبَ إلىّ السيدُ (انجيلو) أنْ أبْلِغَهُ لرِجَالاتِ الدَّوْلَةْ ! ١٥

الدوق : ماذا تقولون فى أنْباءِ تغييرِ المَسَارْ ؟

الشيخ ١ : قولى ذاكَ محالٌ إنْ أعْمَلْنا العَقْل !
إنْ هىَ إلاّ خُدْعَةُ أعداءٍ للتّمويهِ علينَا والتَّضْليلْ
نَظرًا لأهَمّيةِ قُبْرُصَ للأتْراكْ ! ٢٠
فلنتأملْ هذا الأمرَ لِنُدْرِك انّ الاتراك
يَهْتَمّون بقبرصَ أكثرَ ممّا يَهْتَمّون برودِسْ
ذلكَ أنّهمُو قد يَحْتلُّونَ الاولى بأقلِّ جهودْ
إذ تَفْتَقِرُ الى إحْكَامِ دِفَاعَاتِ الثّانِيةِ
وتَنْقُصُها الإمْدَادَاتُ الحربيّةْ ٢٥

فإذا لم نَغْفُلْ عن ذلكَ فَعَلَيْنا أنْ نُدْرِكَ أنّ التُّرْكْ
لا يَفْتَقِرونَ إلى الخِبْرَةِ والدُّرْبَهْ
وإذنْ لنْ يَتَخلَّوْا عنْ قُبرصَ وهى لديْهم فى المَنْزِلَةِ الأولى
أو يَتَغَاضَوْا عَنْ يُسْرِ الغَزْوِ وفَيْضِ الغُنْم
لِيَخُوضُوا حَرْبًا ومُخَاطَرَةً لا طَائِلَ مِنْها . ٣٠

الدوق : حقًا ! كُلّى ثقةٌ أنّ الأسطولَ التّركىّ . . لن يَغْزُوَ رودِسْ !

ضابط : جاءتْ أنْبَاءٌ أخرى .

{يدخل رسول}

رسول : يا أيّها الكرامُ ! أيها المبجّلُونْ !
سُفُنُ الأُسْطُولِ التّركىّ المُتّجِهةُ لجزيرةِ رودِسْ
عزّزَها الأتْرَاكُ بِسُفُنٍ أُخْرى . ٣٥

شيخ ١ : هذا ما كنتُ أظُنّ . كَمْ تَبْلُغُ فى ظَنّكْ ؟

رسول : نحوَ ثَلاثينَ شِرَاعًا ! والآنَ يعُودونَ ، كما يتجلّى بوضوحٍ ،
نحو جَزيرةِ قُبْرُصْ ! ذلكَ مَقْصِدُهُمْ حَقًّا !
هذا ما يُبْلِغكمْ إيّاهُ السيد (مُونتانو)
من يَخْدُمكمْ بأَمَانَتِه وبَسَالَتِه ويُعَبِّرُ عَنْ ٤٠
أصدقِ آياتِ التّبْجيلِ وَيرْجُو تصديقَ بَلاَغِهْ .

الدوق : لا شكَّ إذنْ مَقْصِدُهُمْ قُبْرُصْ .

هل فيها (ماركوسْ لوشيكوسْ) ؟

شيخ ١ : بل فى فلورنسا . ٤٥

الدوق : أرْسِلْ إليْهِ باسْمِنَا ، واسْتَدْعِهِ بالسُّرْعَةِ القُصْوَى .

شيخ ١ : ها قد أتى (برابانتيو) ! والمَغْرِبىُّ البَاسِلُ .

[يدخل برابانتيو ، وعطيل ، وكاسيو ، وياجو ، ورودريجو ، وضباط]

الدوق : عُطَيْلُ أيّها المِقْدامْ ! لابُدَّ فوراً انْ نُكلِّفَكْ

بحملةٍ لِصَدِّ أعْداءِ الوَطَنْ ! **[إلى برابانتيو]**

عفْواً فَلَمْ أُشَاهِدْ مَقْدِمَكْ ! فمرحبًا يا أيّها الكريمُ بَيْنَنَا ! ٥٠

قدْ افْتَقَدْنَا العَوْنَ والرَّأْىَ السَّديدَ مِنْكَ فى لَيْلَتِنَا !

برابانتيو : كما افْتَقَدْتُ عَوْنَكُمْ ورأْيَكُمْ . يا صاحِبَ السَّعَادَةِ الكريم عفْواً!

فما نَبَا فِرَاشِى بِى لأىِّ أمْرٍ من أُمورِ مَنْصِبِى

أو ما سَمِعْتُهُ من الشُّئونِ العَامَّةِ ! بلْ لستُ مُهْتَمًا

بأىِّ ما يُهِمُّ الدَّوْلَةْ ! فإنَّ حُزْنِى الخاصَّ طُوفَانٌ وسَيْلٌ عَرِمُ ! ٥٥

يَلْتَهِمُ الأحزانَ كُلَّها ودونَ انْ يَتَغَيَّرْ !

الدوق : عجبًا ! ما الأَمْرُ إذَنْ ؟

برابانتيو : بِنْتِى ! بِنْتى ! وَاهًا لى !

الشيوخ : مَاتَتْ ؟

برابانتيو : مَاتَتْ بالنِّسبةِ لى ! سُرِقَتْ مِنّى وأُسِىءَ إليْها ٦٠

حتى شاءَ صِبَاهَا بِعَقَاقِيرِ الدَّجَّالين وسِحْرِ السَّحَرَةْ !

فالفِطْرَةُ لا تُخْطِئُ هذا الخَطَأَ الفَاحِش

وهى الكَامِلةُ المُبْصِرَةُ المكتَملةُ حِسًّا وشُعُورًا

إلا إن بَدَّلَها السِّحْرُ الأَسْوَدْ !

الدوق : أيًّا منْ كانَ الجَانِي ، منْ حَرَمَ ابنتَكَ سَلاَمَةَ فِطْرَتِها ٦٥

بلْ منْ حَرَمَكَ إِيَّاها أَيْضًا بِخِدَاعٍ آثِمْ ،

فَلَسَوْفَ نُقِيمُ عَلَيْهِ حَدَّ القَتْلِ كما نَصَّ القانونُ عليه

وَلَسَوْفَ تُفَسِّرُهُ انتَ بِنَفْسِكَ تَفْسِيرًا حَرْفِيًا لا يَرْحَمْ

حتّى لوْ كانَ المُتَّهَمُ ابنى نَفْسَهْ .

برابانتيو : أشكرُ فَضْلَ معاليكُمْ وبكلِّ تواضعْ ! ها هو ذَا الجانِي ! ٧٠

ابنُ المَغْرِبِ ! منْ يبدُو أنكمُ استَدْعَيْتُمْ إيّاهُ لِلتَّكْلِيفِ

بِبَعْضِ مَهَامِّ الدَّوْلَةْ !

الجميع : نحنُ شَدِيدُو الأَسَفِ لِذَلِكْ !

الدوق : (إلى عطيل) ما أقْوَالُكَ أَنْتَ دِفَاعًا عنْ نَفْسِكْ ؟

برابانتيو : لا شَىْءَ سوى الإقْرارْ ! ٧٥

عطيل : يا أصحابَ العزَّةِ والرِّفْعة والقُوَّةْ !

يا أكرمَ سَادَاتٍ وأَجَلَّهُمُو قَدْرًا !

اما انىَ نِلْتُ يَدَ ابْنَةِ هذا الشَّيْخِ الهَرِمِ فما

أَصْدَقَهُ من قَوْل ! وصَحِيحٌ أنَّا أَصْبَحْنَا زَوْجَيْن .
ذاكَ إذَنْ طُولُ وعَرْضُ إسَاءَةِ يُمْنَايَ إلَيْه .. لا أكثَرْ ! ٨٠
لَسْتُ خَبيرًا بفُنُونِ القَوْلِ الرَّاقِيَةِ كما
أَفْتَقِرُ إلى أَلْفَاظِ حَيَاةِ السِّلْمِ الوَادِعَةِ المَرْصُوصَةْ !
إذْ مُنْذُ غَدَا عُمْرُ ذِرَاعِي سَبْعَةَ أعْوام
(وإلى الآنَ إذَا اسْتَثْنَيْنا آخِرَ تِسْعَةِ أَشْهُرْ)
وأحَبُّ الأعْمالِ إلى نَفْسى ما يتَّصِلُ بمِيْدانِ الحَرْبْ ٨٥
أمَّا أكثرُ ما يُمكِنُنِى أنْ أذْكُرَهُ عنْ هَذِى الدُّنْيا الرَّحْبَة
فَهْوَ حديث مَعَارِكَ أو سَاحَاتِ وَغىً !
ولذلكَ لنْ أكْسِبَ لِقَضِيَّةِ ذاتِي أنْصَارًا
إنْ دَارَ حَدِيثِى عنْ ذَاتِى ، لكنىِّ أرْجُو الصَّبْرَ لكىْ أحْكِيَ
بكلامٍ جِدٍّ بَسِيطٍ يَفْتَقِرُ إلى التَّنْمِيقْ ٩٠
قِصَّةَ حُبِّى من مَبْدَئِها لِنهايَتِها ، ولَدَى ذَلكَ لَكُمُ الحُكْمُ إذا
كنتُ استَخْدَمْتُ عَقَاقِيرَ وتَعْوِيذَاتٍ ورُقىً
أو أىَّ ضُرُوبِ السِّحْرِ الجَبَّارِ المَذْكُورَةِ كىْ أظفَرَ بِيَدِ ابْنَتِه
وهى التُّهَمُ المَنْسُوبَةُ لى الآنْ .

برابانتيـو : تِلْكَ فتاةٌ لمْ تَعْرِفْ يَوْمًا مَعْنَى الجُرْأَة ! هادئةٌ ٩٥
ساكنةُ الرُّوحِ وتَعْلُوهَا حُمْرَةُ خَجَلٍ إنْ جَاشَتْ بالنَّفْسِ نوازعُ !

كيفَ إذَنْ تَقْهَرُ فطرَتَها والفارقَ فى السِّنِّ وفى البَلَدِ وفى الصِّيتِ
وكُلِّ الأشياءِ لتعشقَ من تَخْشَى أنْ تُبْصِرَ وَجْهَهْ ؟
لنْ نَحْكُمَ حُكْمًا مَبْتُورًا ينقصُهُ العَقْلُ فَنَقْضى
بجَوَازِ ضَلَالِ الفِطْرَةِ فيها ، وهى الكَامِلَةُ المُثْلَى ، ١٠٠
حتى تَكْسرَ كلَّ قواعدِ تلكَ الفطْرَةْ ! وإذنْ لابُدَّ لَنَا
أنْ نبحثَ عمَّا يكمنُ منْ تدبيرٍ شيطانيٍّ خلفَ الحَادثْ !
وإذنْ فَأنَا ما زلْتُ أكرِّرُ أنَّ الرَّجُلَ استَعْمَلَ
بعضَ مَزِيجٍ سِحْرِىِّ المَفْعولِ لَهُ طَاقَتُهُ السِّرِّيَّةُ
فى إذْكَاءِ لهيبِ الرَّغْبَةِ فى الدَّمْ ! ١٠٥

الدوق : تكْرَارُ التُّهْمةِ لا يُثْبِتُ للْحَقِّ قَضِيَّةْ
حتّى تَأْتينا بالبَيِّنَةِ الوَاضِحَةِ النَّاصِعَةِ الأقْوَى
من هذا الظَّنِّ الوَاهِنِ والمُسْتَندِ إلى الظَّاهِرِ والشَّائعِ فى تُهْمَتِكَ لَهُ !

شيخ ١ : تَكَلَّمْ عُطَيْلُ أَجِبْ ! ١١٠
تُرَاكَ لَجَأْتَ لِبَعْضِ التَّحَايُلِ حتّى قَهَرْتَ إرادةَ تلكَ الفَتَاةِ
وأفْرَغْتَ فيها سُمُومَ التَّجاوُبِ كَرْهًا وغَصْبًا ؟
تُرَاهَا اسْتَجَابَتْ لِحُبِّكَ حين طَلَبْتَ إليها وطَارَحْتَهَا الحُبَّ
شأنَ المحبينَ عند التَّنَاجى الصَّرِيحِ الأمينْ ؟

عطيل : أرجوكمْ أنْ تَسْتَدْعُوها من ذاكَ الفُنْدُقِ حتى تَتَكَلَّمَ عنِّى فى ١١٥

حَضْرَةِ وَالدها ! فإذا ثَبَتَ لكمْ مّما تَحْكِى أنى مُذْنِبٌ
فانْتَزِعُوا ما أوْلَيْتُمْ إيَّاىَ من الثِّقَةِ بِهذَا المَنْصِبْ
واقْضُوا بِهَلاكِى إنْ شِئْتُمْ !

الدوق : أَحْضِرُوا الآنَ (دِزْدِمُونَهْ) ! ١٢٠

عطيل : أَرْشِدْهُمُو يا حَامِلَ العَلَمْ ! فَأَنْتَ تَعْرِفُ المكانَ خيرَ مَعْرِفَةْ !

[يخرج ياجو مع تابعين أو ثلاثة]

ورَيْثَمَا تَأْتِى الفَتَاةُ سوفَ أَرْوِى قِصَّتِى
بِكُلِّ صِدْقٍ وأَمَانَةْ
كأنَّنى أُقِرُّ لله القديرِ بالذُّنُوبِ فى طَبِيعَتِى
كيفَ شُغِفْتُ بالجميلةْ ، ١٢٥
وكيفَ بَادَلَتْنِى الحَسْنَاءُ حُبِّى !

الدوق : فَلْتَرْوِهَا لَنَا عُطَيْل !

عطيل : لَكَمْ أَحَبَّنِى أبوها ! وكم دَعَانِى لِلزِّيَارَةْ !
وكانَ كُلَّ مَرَّةٍ يُلِحُّ أنْ أَقُصَّ قِصَّتِى عَلَيْه
وما شَهِدْتُهُ على مَرِّ السِّنِينَ منْ مَعَارِكْ ١٣٠
ومِنْ وَقَائِعِ الحِصَارِ أو تَقَلُّبِ القَدَرْ
وقدْ قَصَصْتُها جَمِيعًا منذُ أيَّامِ الطُّفُولَةْ
لِلَّحْظَةِ التى رَوَيْتُ فيها هذهِ الرِّوَايةْ !

حَدَّثْتُهُ عن الكوَارِثِ المُرْبَدَّةِ التى ادْلَهَمَّتْ

وما أَلَمَّ بى مِنَ المَخَاطِرِ المُثِيرهْ . . فى البَحْرِ أو فى البَرِّ . .   ١٣٥

وعن نَجَاتِى بَعْدَ ما أَصْبَحْتُ قِيدَ شَعْرَةٍ مِنَ الهَلاَكْ

قُبَيْلَ دَكِّ قَلْعَةٍ مُحَاصَرَةْ

أو عِنْدَمَا وَقَعْتُ فى أَيْدِى الأَعَادِى الظَّلَمَةْ

وكيفَ باعُونى بِأَسْوَاقِ النِّخَاسَةْ

وكيفَ عِنْدَهَا فَدَيْتُ نَفْسِى ، وكُلَّ ما شاهَدْتُ فى أَسْفَارِى !

حَدَّثْتُهُ عنْ شَاسِعِ الكُهُوفِ أو عَنْ مُوحِشِ الصَّحَارى   ١٤٠

وعَنْ وُعُورَةِ المَحَاجِرِ التى وَقَعْتُ فيها والصُّخُورِ والرَّواسِى التى

تُنَاطِحُ السَّمَاءْ ! وهكذا مَضَيْتُ فى رِوَايَتِى !

حَدَّثْتُهُ عنْ آكِلِى لَحْمِ البَشَرْ –

– من يأكُلُونَ بَعْضَهُمْ بَعْضًا – وعن رِجَالٍ

تَنْبُتُ الرُّؤُوسُ عِنْدَهُمْ تحتَ المَنَاكِبْ !   ١٤٥

وشاقَ أنْ تُصْغِى لِذَاكَ (دِزْدِمُونه)

لكنّ شُغْلَ المَنْزِلِ الكثير كانَ يَقْتَضِى انْصِرَافَها

فَتَنْتَهِى منْهُ بِأَقْصَى سُرْعَةْ

كَيْمَا تعودَ لالْتِهَامِ ما أَقُصُّهُ بِأُذْنٍ نَهِمَةْ !

وعندما لاحظتُ ذاكَ رُمْتُ سَاعَةً مُنَاسِبَةْ   ١٥٠

وآنَذَاكَ – جَعَلتُها تَسْألُنى بكلِّ صِدْقٍ واشْتِيَاقِ
انْ أقُصَّ رِحْلَتِى عليها كاملَةْ
.بَدَلاً من الشَّذَرَاتِ والنُّتَفِ التى
سَمِعَتْ بِهَا فى تِلْكُمُ الأَثْنَاء دُونَ تَسَلْسُلٍ !
أَجَبْتُ سُؤْلَها وكمْ نَزَحْتُ الدَّمْعَ من عَيْنِ الفَتَاةِ ١٥٥
حِينَ قَصَصْتُ بعضَ ما عانَيْتُ فى صَدْرِ الشَّبَابِ مِنْ مِحَنْ !
وعِنْدَمَا فَرَغْتُ مِنْ رِوَايَتِى
أَخَذَتُ أَجْرًا سَابِغًا . . بَحْرًا من الزَّفَرَاتِ والآهاتِ !
بل أقْسَمَتْ بِأنَّها حقًا لَقِصَّةٌ غَرِيبةٌ . . جِدُّ غَرِيبَةْ ! ١٦٠
وإنها تُذْكِى مَكَامِنَ الشُّجونِ والأَسَى !
وقالتْ ليتَ أنّى ما سَمِعْتُها ، لكنّها تَمَنَّتْ
لوْ أنَّ ربَّ الكَوْنِ أَبْدَعَ خَلْقَهَا رَجُلاً كمثْلى !
وبعد أنْ أزْجَتْ إلىَّ الشُّكْرَ قالتْ إنّها تَرْجُو
إنْ كنتُ أعرِفُ صَاحِبًا يُحِبُّها
فَمَا علىّ إلاّ أنْ أُعَلِّمَهْ ١٦٥
كيفَ يَقُصُّ قِصَّتى وسوفَ تَرْضَى بالزَّوَاجِ مِنْه !
وعندها أفْصَحْتُ عن مَشَاعِرِى
لَقَدْ أَحَبَّتْنى لما شَهِدَتْهُ من المَخَاطِرِ

أما أنَا فَعَشِقتُ ما أبْدَتْهُ مِنْ عَطْفٍ وإشْفَاقٍ عَلَيَّ !
لم أستَعِنْ إلاّ بهذَا السِّحْرِ وَحْدَهُ
ها قدْ أَتَتَ بِنَفْسِها ولتَطْلُبُوا منْها الشَّهادَةْ ! ١٧٠

{تدخل دزدمونه ، وياجو والأتباع}

الـدوق : ولو تَأتّى لابْنَتى انْ تَسْمَعَ الحِكَايَةْ . . لَهَامَتْ الفتاةُ بِهْ !
اسمعْ (بَرَابَنْتُو) الكريم ! لعلَّ بعضَ الخَيْرِ فيما سَاءَكْ !
إن تَسْتَعِنْ بسيفِكَ المكسورِ خيرٌ من قِتَالٍ دونَ أسْلِحَةْ !

برابانتيـو : أرجُوكمُو انْ تسمعُوا حَديثَها ! فإنْ أقَرَّتْ أنَّها ١٧٥
قد شَارَكَتْهُ ذلكَ الغَرَامَ من بِدَايَتِهْ
فَلْيَنْزِلْ الخرابُ بى إنْ اتَّهَمْتُ ذلكَ الرَّجُلْ
بأىِّ ذنْبْ ! إذنْ تَعَالَىْ يا ابْنَةَ الكِرَامِ قُولِى هَلْ تَرَيْنَ
بَيْنَ من تَرَيْنَ من أكَابِرِ المَدِينَةْ
ذاكَ الذى تَحِقُّ طَاعَتُهْ
عَلَيْك أكثرَ من سِوَاهْ ؟

دزدمونه : يا وَالِدِى الكريمَ إنَّ طَاعَتِى ١٨٠
فى نَاظِرِى قد انْشَقَّتْ إلى شِقَّيْن !
فإنّنى مَدِينَةٌ لكمْ بِحَقِّ إنْجَابِى وتَعْلِيمِى
وحقُّ إنْجَابِى وتَعْلِيمِى هُوَ احْتِرَامُكْ

فَفِى يَدَيْكَ كلُّ ما أَمْلِكْ .. لأنّنى ما زلتُ بِنْتَكْ !
لكنّ هذا الآن زَوْجى ! ومِثْلَمَا أَدَّتْ إليكَ زَوْجَتُكْ ١٨٥
حَقًّا وواجبًا يفوقُ حَقَّ من أَنْجَبَها
أقولُ إنَّني أدينُ بالوَلاَءِ نَفْسِهِ لِلْمَغْرِبىِّ زَوْجي !

برابانتيو : كانَ اللهُ بِعَوْنِكْ ! ليسَ لَدَىَّ مَزِيدْ !
فَلْنَتَحوَّلْ لِشُئُونِ الدَّوْلَةِ يا ذا العِزَّةِ أَرْجُوكْ ! ١٩٠
قد كانَ الأَحْرَى بى أنْ أَتَبَنَّى لا أنْ أُنْجِبَ طِفْلَةْ !
أَقْبِلْ يا ابْنَ المَغْرِبْ ! إنّى أُعْطِيكَ هُنَا من قَلْبى
من كنتُ سَأَمْنَعُها عَنْكَ بِقَلْبى
لوْ لمْ تَسْبِقْ بالفَوْزِ بها ! أمّا أنْتِ فَيَا جَوْهَرَتى
لَنْ أَذْكُرَ لَكِ إلاَّ أنّى مَسْرُورٌ أنّى ١٩٥
لمْ أُنْجِبْ فَتَيَاتٍ غَيْرَكْ ! فَهُرُوبُكِ كانَ سَيَدْفَعُني
للطُّغْيَانِ ووَضْعِ الأصفَادِ بِأَرْجُلِهِنّ !
لَيْسَ لَدَىَّ مَزِيدْ !

الدوق : فَلأتَكَلّمْ بِلِسَانِكَ وأَسُقْ لَكَ أَقْوَالَ الحُكَمَاءْ
ولْيَعْبُرْهَا الزَّوْجَانِ إلى قَلْبِكَ فَيَفُوزا بِرِضَاكْ ! ٢٠٠
إنْ أَعْيَا المَرَضُ جميعَ الأَدْوِيَةِ انْقَشَعَتْ كلُّ الأَحْزَانْ
إذْ لا تَحْيَا إلاَّ بِرَجَاءِ نَجَاحِ دَوَاءٍ أو تِرْيَاقٍ فَتّانْ

ما أخلَقَ مـن لا يَفتأُ يَنعـى كارثةً كـانت مَحتُـومَةْ

أنْ يأتِيَ للرُّوحِ بكارثةٍ أُخرى منْ أحزانٍ مَحْمُومَةْ ! ٢٠٥

فالصَّبْرُ على مَا كانَ ولا رَادَّ لَهُ

يَسْخَرُ مِمّا كانَ ويَمْحُو أثَرَهْ

من يَضْحَكْ مـنْ سَارِقِه يَسْرِقْ نَصْـرَهْ

أمّا الباكـي فَهْـوَ السَّارِقُ **حقًّا** كَـدَرَهْ !

برابانتيـو : فَلْيَسْرِقْ منّا الأتراكُ إذنْ قُبْرُصَ فى غَفْلَةْ ! ٢١٠

لنْ نَفْقِدَهَا ما دُمْنَا نَرْسُمُ فوقَ الشَّفَةِ البَسْمَةْ !

ما أيْسَرَ أنْ يَتَحلَّى منْ لَمْ يَخْبَرْ ألَمًا بالحِكْمَةْ

فَهْيَ عَزاءٌ صَافٍ لا يَتَعَدّى أبدًا حَدَّ الكَلِمَةْ !

أمّا منْ يَتَحمّلْ طَعْمَ الحِكْمَةِ والشَّجَنِ المُرّ

فَيُسَدِّدْ دَيْنَ الحُزْنِ بِقَرْضٍ منْ فَقْرِ الصَّبْر ٢١٥

قد تُصْبِحُ أقوَالُ الحُكَمَاءِ إذنْ كالحَنْظَلِ أو كالسُّكَّرْ

وستَجْمَعُ من قُوَّتِها فى آنٍ طَعْمَ الحُلْوِ مَعَ المُرّ

لكنَّ الألْفَاظَ تَظَلُّ دوامًا ألْفَاظًا لا أكْثَرْ

لمْ أسْمَعْ يَوْمًا أنّ القَلْبَ المُعْتَلَّ يُدَاوَى باللَّفْظِ المُسْكِرْ

أرْجُوكمْ أنْ تَرْجِعَ فَوْرًا لِشُئونِ الدَّوْلَةْ . ٢٢٠

الدوق : إن الأسطول التركى يتجه باستعداداته الجبارة إلى قبرص ، وأنت أدرى الناس يا عطيل بتحصينات المكان . ومع أن لدينا نائبًا هناك ذا كفاية لا جدال فيها إطلاقًا ، فإن الرأى العام هو الحكم الفصل فى هذا الأمر ، ويقول بأنه من الأسلم لنا أن نكل أمر الدفاع عنها إليك . وإذن فعليك أن ترضى بأن ٢٢٥ تطمس بعض بريق فرحتك بزفافك ، بخوض غمار هذه الحملة الشاقة المرهقة .

عطيل : أَعْضَاءَ مَجْلِسِ الشُّيوخْ !
يا أَيُّها المُوَقَّرونَ إنَّنى اعْتَدْتُ الحُرُوبَ والعَادَاتُ مُسْتَبِدَّةْ !
وإِنَّنى أُحِسُّ أَنَّ مَرْقَدَ الصَّوَّانِ والفُولاَذِ فى سَاحِ القِتَالْ ٢٣٠
أَشَدُّ لِينًا مِنْ فِرَاشٍ نَاعِمِ الزَّغَبْ !
كما أُحِسُّ إِقْدَامًا على خَوْضِ المَشَاقِّ نَابِضًا بالفِطْرَةْ !
وهكذا قَبِلْتُ أَنْ أَخُوضَ هَذِهِ الحُرُوبَ ضِدَّ أَعْدَاءِ البَلَدْ !
والآنَ أَرْجُوكمْ بِكُلِّ تَوَاضُعٍ وتجلة لِمَقَامِكُمْ ٢٣٥
إعدادَ ما تَحْتَاجُهُ حَلِيلَتي وما يُنَاسِبُهَا
من مَنْزِلٍ مُلاَئِمٍ وبَعْضِ ما تُنْفِقُهُ
وما يَلِيقُ بالمَكَانَةِ العَلِيَّةِ التى تَشْغَلُها
من صُحْبَةٍ ومِنْ حَشَمْ !

الدوق : إنْ شئتَ إذَنْ ، فى مَنْزِلِ وَالِدِها .

برابانتيو : أنا لا أقْبَلْ ! ٢٤٠

عطيل : ولا أنا !

دزدمونه : ولا أنا ! فلستُ أرْضَى ان أُقيمَ حيثُ أسْتَثيرُ وَالدِي
فى كُلِّ مَرَّةٍ يَرانَى ! يا أيُّها الدُّوقُ الكَريمْ !
ارجوكَ انْ تُصغِي بِأُذْنِ العَطْفِ لِلَّذِي أحْكِيه
وانْ أرى لَدَيْكَ دَعْمًا لِلَّذِى أطْلُبُهُ ٢٤٥
وإنْ تكُنْ سَذَاجَتي قَدْ -

الدوق : [مقاطعًا] ماذا تُرِيدِينَ إذَنْ . . تكلَّمى !

دزدمونه : قَدْ عَرَفَ العَالَمُ مقدارَ غَرَامِى واستِعْدَادى
لِلْعَيْشِ مَعَ ابْنِ المَغْرِبِ من عِصْيَانى لأبى وفُجَاءَةِ هَرَبى !
ولَقَدْ رُضْتُ القَلْبَ على انْ أرْضَى زَوْجى ٢٥٠
ولأقصَى حَدٍّ فى طَوْقى !
إنّى شاهَدْتُ مُحَيّا زَوْجى فى رُوحِهْ
ولقد كَرَّسْتُ النَّفْسَ وكُلَّ طَوالِعَ قَدَرى
لِرَفِيعِ خِصَالٍ فيهِ ومكَارِمَ نَفْسٍ وثَّابَهْ !
يا أرْبَابَ العِزَّةْ ! إنّى إنْ أمْكُثْ فى الدَّارْ ٢٥٥
مِثْلَ فَرَاشَاتِ السِّلْمِ اللاَّهِيَةِ وأتْرُكْ زَوْجى

يَذْهَبُ لِلْحَرْبِ وَحِيدًا . . فَلَسَوْفَ أكونُ سُلِبْتُ
شَعَائِر حُبّى أوْ ما أحْبَبْتُ الرَّجُلَ بِسَبَبِهْ
فأُكَابِدُ زَمَنًا مُرَّ غِيَابٍ يَصْعُبُ أنْ أتَحَمَّلَهُ
أَرْجُوكُمْ أنْ أمْضِيَ مَعَهُ !

عطيل : أصْوَاتكمُو يا سَادَةْ ! أتَوَسَّلُ أنْ تَرْضَوْا　　٢٦٠
بِإجَابَةِ ما تَطْلُبْ ! لكنّى لا أبْغِى ذَلِكَ
كىْ أُشْبِعَ أىَّ شَهِيَّةْ
أوْ أُرْضِيَ رَغَبَاتِ شَبَابٍ غَرَبَتْ
ولَو انَّ الإرْضَاءَ طَبِيعِىٌّ لِى
بلْ أنْ تَتَمَازَجَ رُوحَانَا خَيْرَ تَمَازُجْ　　٢٦٥
لا قَدَّرَ رَبُّ الكَوْنِ إذَنْ أنْ يَحْسَبَ أحَدٌ أنّى
قد أُهْمِلُ أو أتَهَاوَنُ فى أمْرِكُمُو ذى الخَطَرِ الأكْبَرْ
لِوُجُودِ السَّيِّدَةِ مَعِى ! كلاّ ! لَنْ يُفْلِحَ خَفْقُ جَنَاحَىْ
رَبِّ الحُبِّ بِكُلِّ الرِّيشِ المُزْدَانِ بِهِ
أن يَخْدَعَ فِكْرِى وحَوَاسِّى　　٢٧٠
او أنْ يَصْرِفَنى عن ذَاكَ الوَاجِبِ والعَمَلِ الجَادِّ
امّا إنْ أفْسَدَ باللَّهْوِ الفَارِغِ والمُتْعَةِ ما كُلِّفْتُ بِهِ
فَلْتَجْعَلْ رَبَّاتُ المَنْزِلِ منْ خُوذَتِىَ الصُّلْبَةِ بَعْضَ إنَاءٍ للطَّهْى

ولْتَتَلَطَّخْ سُمْعَتِى الغرَّاءُ بكُلِّ صِفَاتِ الخِسَّةِ والعَارْ !

الدوق : فَلْيَكُنْ الأمْرُ كَمَا تَرَيَانْ - فيما بينَكُمَا - إنْ كانَ بقاءْ ٢٧٥

أَمْ كانَ رَحِيلاً ! فالأَزْمَةُ تَقْضِى بالسُّرْعَةْ

وإذَنْ لابُدَّ مِنَ العَجَلَةِ وعَلَيْكَ اللَّيْلَةَ أنْ تَرْحَلْ !

دزدمونة : اللَّيْلَةَ يا مَوْلاَىْ ؟

الدوق : اللَّيْلَةْ !

عطيل : وبِكُلِّ سُرُورٍ !

الدوق : يُستانَفُ عَقْدُ المَجْلِسِ فى العَاشِرَةِ صَبَاحًا .. أمَّا أنْتَ عُطَيْل ٢٨٠

فاتْرُكْ أَحَدَ رِجَالِكَ حتى يَحْمِلَ أمْرَ التَّكْلِيفِ إليْكَ

وسوَى ذَلِكَ مِمَّا يَسْتَدْعِيهِ الأَمْرُ ويَتَعَلَّقُ بِمُهِمَّتِكَ الخَاصَّةْ

عطيل : إنْ سَمَحَ الدُّوقُ فإنِّى أَسْتَبْقِى حامِلَ عَلَمِى - رَجُلٌ ذو شَرَفٍ

ومحلُّ ثِقَةْ - وأُكَلِّفُهُ بِمُهِمَّةِ إحْضَارِ امْرَأَتِى فيما بَعْد ٢٨٥

مع ما تَبْغِى رِفْعَتُكُمْ أنْ يُرْسَلَ لى .

الدوق : ألاَ فَلْيَكُنْ ما طَلَبْتُمْ إذَنْ .. وعِمْتُمْ جَمِيعًا مَسَاءً !

وامّا بِشَأْنِكَ يا أيُّها المِفْضَالُ

فإنْ صحَّ أنّ الفَضِيلَةَ ذاتُ جَمَالٍ وَضِىءٍ يَسُرُّ الفُؤَادْ

فإنّ لِصِهْرِكَ هَـذا جَمَالاً يَفُوقُ كَثِيرًا إهَابَ السَّوَادْ ٢٩٠

شيخ ١ : وداعًا إذن أيّها المَغْرِبىُّ الشُّجَاعُ وأَحْسِنْ إلى (دزدمُونَةْ)

برابانتيو : احْذَرْ مِنْها يا ابْنَ المَغْـرِبِ واشْحَذْ حِـدَّةَ بَصَرِكْ
فَلَقَدْ خَدَعَتْ من قَبْلُ أبَاهَا ولَقَدْ تَخْدَعُكَ بِدَوْرِكْ

(يخرجون – الدوق ، وبرابانتيو ، وكاسيو ، والشيوخ ، والأتباع)

عطيل : إنّى أُرَاهِنُ أنْ تَصُونَ عَفَافَها بِحيَاتى ! (ياجُو) الأمينْ !
لابُدّ أنْ أَمْضِى وأتْرُكَ فى يَدَيْكَ (دِزْدِمُونَهْ) ٢٩٥
فَلْتَرْعَها زَوْجَتُكْ ! وعَلَيْكَ أنْ تَخْتَارَ أفْضَلَ فُرْصةٍ سَانِحَةٍ
حتّى تَجِئَ بها إلىَّ ! هيَّا إذَنْ يا (دِزْدِمُونَهْ) !
لم تَبْقَ إلاّ سَاعَةٌ للحُبِّ أو لأُمُورِ دُنْيَانَا وتَجْهِيزاتِ هَذِى الرِّحْلَةْ
ولَسَوْفَ أقْضِيهَا مَعَكْ ! الوَقْتُ يَأْمُرُنا . .
لابُدَّ مِنْ طَاعَتِهِ ! ٣٠٠

{يخرج عطيل ودزدمونه}

رودريجو : (ياجو) !

ياجو : ماذا تقول يا ذا القلب النبيل ؟

رودريجو : ماذا أفعل فى رأيك ؟

ياجو : تذهب لفراشك وتنام .

رودريجو : بل أغرق نفسى فورًا ! ٣٠٥

ياجو : إن فعلتَ فَلَنْ أُحبَّك بعدَها أبدًا ! ولماذا أيها السيد الأبله ؟

رودريجو بل البله أن أحيـا حين تغدو الحياة عذابًا ، والـعلاج الموصوف

هو الموت ، والموت هو الطبيب ! ٣١٠

ياجـو : كلام فارغ سخيف ! شهدت عيناى الدنيا منذ ثمانية وعشرين عـامًا ، ومنذ بدأت أميّز النافع من الضّار ، لم أجدْ رجلاً يعرف كيف يحب نفسه ويفيدها ! وقبل أن أقول 'سوف أغرق نفسى' فى حب دجاجة ، يجب أن أتحول من إنسان لقرد ! ٣١٥

رودريجو : ماذا يجبُ أنْ أفعلَ إذَنْ ؟ أعترف أنّ هذا الغرامَ الشديدَ عارٌ علىّ ! لكننى لا أقوى على التخلص منه - بالفِطْرة !

ياجـو : الفِطْرة ؟ تخريف ! بأيدينا أن نصبح ما نريد ! أجسامُنا حدائقُنا ، وإرادتُنا هى البُسْتانى ! وهكذا ، إذا أرَدْنا ، زَرَعْنا القُرّاص الشائك ، أو بَذَرْنا بُذُورَ الخَسّ ، فَغَرَسْنا الزُّوفا ٣٢٠ ونزعنا أعشاب الزعتر ! أىْ إنّ لنا أنْ نَقْصِرَ ما فيها على نوعٍ واحد ، أو نجعلَها حافلة بأنواع كثيرة ؛ ولنا أنْ نجعلها قاحلةً إنْ أهملناها ، أو مزدهرةً إنْ اجتهدنا فكان الاجتهادُ سمادَها ! تأمّلْ معى ! إنّ طاقةَ الخِصْبِ تكمنُ فى إرادتنا ، وهى القادرة ٣٢٥ على التحكّم والتصحيح ! إذا لم يكنْ في مِيزان حياتنا كِفّةٌ للعقلِ تقابل كِفّةَ الشَّهْوَةْ ، فإنّ نوازعَ الجَسَد المنحطّة فى فِطْرَتنا قد تُفْضى بنا إلى أوْخَمِ العواقب . ولكن لدينا العقل الذى ٣٣٠

يبرّدُ من فورة نوازعنا ، ورغباتنا اللاسعة ، ويكبحُ جماح شهواتنا . وعلى هذا فإن الذى تسميه حبا لا يزيد عن كونه فرعًا أو غصنًا من الأغصان المُطَعَّمة بعُصَارَة ذلك النَّبات !

رودريجو : محال محال !

ياجو : إنه لا يزيد عن شَهْوَة من شَهَوَات الدَّم انطَلَقَتْ بترخيص من الإرادة ! انتبه ! كنْ رَجُلاً ! تغرقُ نفسك ؟ إننا نغرق القطَطَ والجِرَاء العَمْيَاءَ فحسب ! لقد أعلنت أننى صديقك وأعترف بأننى مشدود إليك ومرتبط بأداء واجبى نحوك بحبال متينة لا تلين أبدًا ! لن أستطيع مساعدتك يومًا ما خيرًا مما أستطيع الآن! املأ كيسَ نقودك . ولتمْضِ معنا إلى الحرب وقد تَخَفَّيْتَ بلحية مستعارة ! وأقول : املأْ كيسَ نُقُودكْ ! فمن المحال أنْ تظلَّ (دزدمونة) على حُبِّها طويلاً للمغربى . . . املأ كيس نقودك . . . ولا أنْ يستمر حبه لها ! الاندفاعُ العنيف فى البداية ، لا بُدَّ أنْ يُفْضِيَ إلى انفصال عنيف فى النهاية ! املأْ كيس نقودك . المغاربةُ متقلّبون فى أهوائهم - املأ كيس نقودك. فالطعام الذى يجده اليوم حُلْوًا كالشهد ، سيجده غدًا مُرًا كالحَنْظَلْ ! لابد أن تنصرف عنه إلى بعض الشباب ؛ فعندما تشبع من جسده سوف تدركُ سوءَ اختيارها . لابد أن ٣٣٥ ٣٤٠ ٣٤٥ ٣٥٠

تَنْشُدَ التغييـر - لابد ! وإذنْ - املأ كيسَ نقودك : وإذا كنت

تحتاج إلى الهلاك فافعل ذلك بأسلوبٍ أرقَّ من الغَرَقْ : اجمع ٣٥٥

كل نقود تسـتطيع أن تجمعها . وإذا لم تكـن شعائرُ الزواج ،

والقسمُ الهزيلُ الذى يربط بين هذا الشَّرِيدِ ابن البربر وبين هذه

المرهفة المهـذبة ابنة البندقية ، تستـعصى على دهائى وعلى مكر

قبيل نزلاء جـهنم ، فلسوف تستمتعُ بهـا . وإذنْ ، املأ كيسَ

نُقُودكْ . انسَ الغرقَ تمـامًا لا تفكرْ فيـه إطْلاقًا ، والأفضلُ أنْ ٣٦٠

تَهْلكَ فى سبيلِ فَرَحكَ من أن تَغْرَقَ دونَ بلوغهْ !

رودريجو : وهل تعملُ جادًا على تحقيق آمالى ؟

ياجـو : أنْت واثق منّى . اذهب واجـمع المال . لقد قلت لك مـرارًا ،

وها أنذا أُعيدُ وأُكَرِّرُ إنّنى أكْرَهُ المَغْربىّ ، وبُغْضِى قَوِىٌّ عـميقُ ٣٦٥

الجذور ، وأسبابُك لا تقلُّ قوةً وعُمقًا. فلنتحالفْ فى الثأر منه،

فإذا استطعتُ تدنيسَ عِرْضـه ، نلتَ أنت لذّتك ، وحققتُ أنا

مرامَ لَهْوِى ! فى رَحِمِ اللَّيَالِى أحداثُ كـثيرةٌ سوف تُولَدُ ! إلى ٣٧٠

الأمـامِ سِرْ ! اذهب واجمع المال . ونسـتأنفُ الحـديثَ فى هذا

غدًا . مع السّلامة .

رودريجو : وأين نلتقى فى الصباح ؟

ياجـو : فى منزلى .

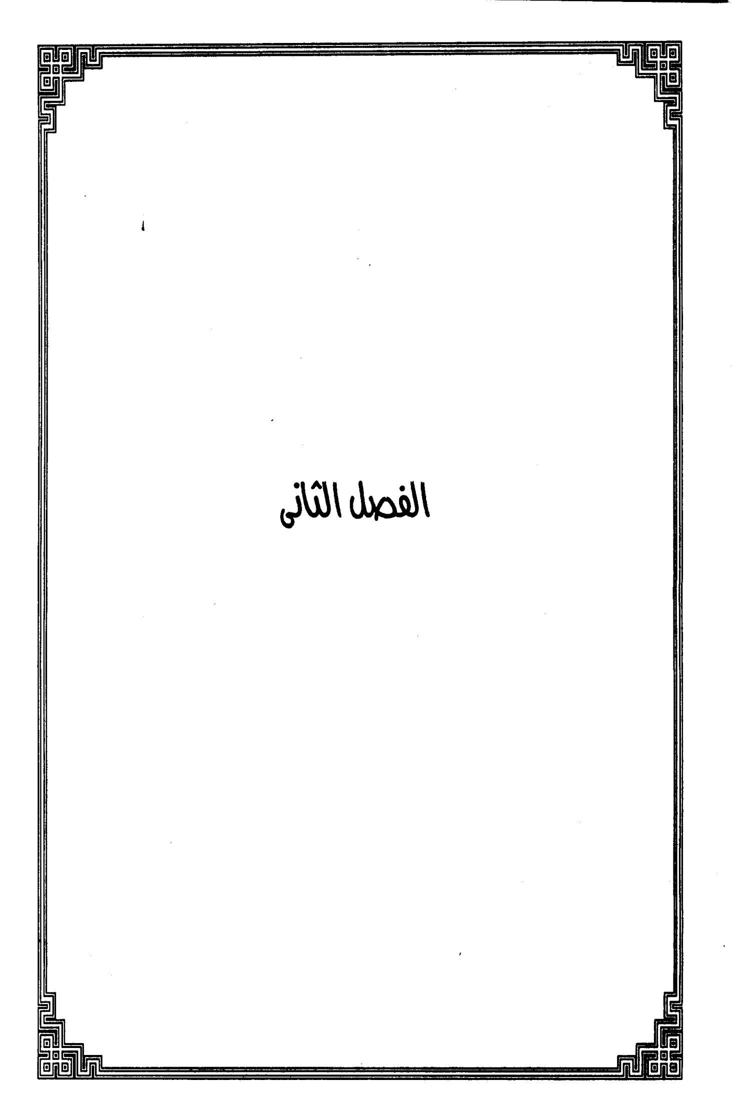
رودريجو	:	سأذهبُ إليك مبكرًا .	٣٧٥
ياجو	:	هيا إذن . إلى اللقاء . . هل تسمعنى يا (رودريجو) ؟	
رودريجو	:	ماذا تقول ؟	
ياجو	:	لا عودة لذكر الغرق . . مفهوم ؟	
رودريجو	:	لقد تغيّرتُ .	
ياجو	:	فَلْتَمْضِ إذَنْ . إلى اللّقاء ! املأ كيس نقودك حقًا !	٣٨٠

{يخرج رودريجو}

وبهذى الحيلةِ دَوْمًا أَجْعَلُ بعضَ الحَمْقى مَصْدَرَ أَمْوَالِي !
إنّى لأُبَدّدُ مَعْرِفَتِى المُكْتَسَبَةَ بالدُّنْيا
لوْ كنتُ سأَقْضِى الوَقْتَ مع البُلَهَاءْ
إلا للتّسْلِيَةِ وبَعْضِ الرِّبْحِ ! أَكْرَهُ ذاكَ الرَّجُلَ ابْنَ المَغْرِبِ !
فالظَّنُّ الشّائِعُ أنَّ الرَّجُلَ قَضَى فى فَرْشِى وَطَرَهْ ! ٣٨٥
لا تَأْكِيدَ لَدَىَّ إذا كانَ الظَّنُّ صَحِيحًا . . لكنَّ الشُّبْهَةَ فى
هذا الأَمْرِ دَلِيلٌ كافٍ فى نَظَرِى لا يُعْوِزُهُ الإِثْبَاتْ .
والرَّجُل كَذَلِكَ يُحْسِنُ بِى الظَّن ! ويُسَهِّلُ تَدْبِيرِى لِلإِيقَاعِ بِهِ
أما (كاسيو) فهو جميلُ الطَّلْعَةْ . فَلأَنْظُرْ فى الأَمْرِ مليًا . ٣٩٠
كيفَ أنالُ إذَنْ مَنْصِبَهُ وأُحَقِّقُ ما أَرْجُوه
بالكَيْدِ لِهَذَا ولِذَاكَ معًا ؟ كيفَ إذَنْ ؟ فَلْنَنْظُرْ فى الأَمْر !

بعدَ قَليلٍ أُوحِي لِعُطَيْلٍ – هَمْسًا فى أُذُنِهْ –
أنَّ الكُلْفَةَ قد رُفِعَتْ بَيْنَهُمَا . . (كاسيو) وامْرأةُ عُطَيْل !
(كاسيو) ذو طَبْعٍ أخَّاذٍ وسُلُوكٍ ذى سِحْرٍ ونُعُومَةْ ٣٩٥
يَسْهُلُ أنْ يُشْتَبَهَ بِه . . فكَأنَّ الرَّجُلَ خُلِقْ
حتّى يَفْتِنَ كُلَّ نِسَاءِ الأَرْضْ !
وابنُ المَغْرِبِ يَتمتَّعُ أيضًا بِسَذَاجَةِ قَلْبٍ وصَفَاءِ طَوِيَّةْ
يُؤْمِنُ بِنَزَاهَةِ من يُبْدِى مَظْهَرَهَا إيهَامًا لا أكْثَرَ !
ما أيْسَرَ انْ يُقْتَادَ الرَّجُلُ من الأنْفِ
كمَا يُقْتَادُ حِمَارٌ ! ذَلِكَ ما أبْغِى ! ٤٠٠
حَمَلَتْ رأسِى بِجَنِينِ الفِكْرَةْ ! وجَهَنَّمُ واللَّيْلُ كَفِيلاَنِ
بتَوْلِيدِ المَخْلُوقِ الشَّائِهِ لِيرَىَ أَضْـوَاءَ نَهَـارِ الإنْسَـانْ !

نهاية الفصل الأول



الفصل الثانى

المشهد الأول

{ ميناء فى قبرص . ساحة مكشوفة بالقرب من المرفأ }

{ يدخل مونتانو وسيدان }

مونتانو : ماذا تَرَى منْ قِمّةِ التّلِّ الذى يُطِلُّ فَوْقَ البَحْر ؟

السيد ١ : لا شَىْءَ إطْلاقًا ! فالبَحْرُ غَاضِبٌ يَفُورْ

ولا أرَى شِرَاعًا وَاحِدًا ما بَيْن مَوْجِ البَحْرِ والسَّمَاءْ !

مونتانو : أظُنُّ أنَّ الرِّيحَ تَصْرُخُ عَالِيًا

على وَجْهِ البَسِيطَةْ ! وما شَهِدْنَا مَا ٥

يَهُزُّ أسْوَارَ القِلاعِ منْ عَوَاصِفٍ كمِثْلِ ما نَرَى !

فإنْ طَغَتْ بمِثلِ هذا العُنْفِ وَسْطَ البَحْرْ

فأىُّ مَرْكَبٍ أضْلاعُهَا من البَلُّوطِ تَسْتَطيعُ أنْ تَصْمُدْ

والمَوْجُ كالجِبَالِ يَنْهَالُ عَلَيْها . . كأنَّما يَنْصَهِرُ !؟

ماذا سَنَسْمَعُ عن عَوَاقِبِ العَوَاصِفْ ؟

السيد ٢ : أنْ يَتَشَتَّتَ أسْطُولُ الأتْرَاكْ ! ١٠

إنّا إذْ نَقْتَرِبُ من الشَّطِّ المَانعِ لمِيَاهِ البَحْر

نَجِدُ المَوْجَ الغَاضِبَ قَدْ أَفْرَغَ شِحْنَةَ غَضَبِهْ
فى قَذْفِ السُّحْبِ بِطَلَقَاتٍ مِنْ مَاءِ البَحْرِ !
بلْ إنّ الرّيحَ أَثَارَتْ ذاكَ المَوْجَ فَهَاجْ
وعلَتْ هَامَتَه لِبْدَةُ رِئْبَالٍ ضَارٍ
يَرْمِى بالمَاءِ الفَائِرِ كَوْكَبَةَ الدُّبِّ الوَهَّاجَة
او يُغْرِقُ حَارِسَىْ النَّجْمِ القُطْبِىِّ الثّابِتِ أبَدًا ! ١٥
ما أَكْثَرَ ما أَنفرُ مِنْ هَذَا الهَوَجِ الصَّاخِبِ لِلْبَحْرِ الغَاضِبْ !

مونتانو : إنْ لمْ يكُنْ قَدْ احْتَمَى الاتْرَاكُ بالأُسْطُولِ فى خَلِيجٍ مَا
فَكُلُّهمْ غَرْقَى ! مِنَ المُحَالِ انْ يَنْجُوا من العَاصِفَةِ !

(يدخل سيد ثالث)

السيد ٣ : إليكمُ الأنْبَاءَ يا أَصْحَابْ ! حُرُوبُنا انْتَهَتْ ! ٢٠
قد استَمَرّتْ العَوَاصِفُ الرَّهِيبَةُ التى تَهُبُّ فى لَطْمِ السُّفَائِنِ التُّركِيَّةْ
حتى تَرَاجَعَ الأتْرَاكُ عن حَمْلَتِهِمْ !
وقد رأتْ سَفِينَةٌ غَرّاءُ تَابِعَةٌ لأهْلِ البندقية
حُطَامَ بَعْضِها وأَضْرارًا شَدِيدةً بِسَائِرِها .

مونتانو : ولكنْ كيف ؟ هَلْ الأنْبَاءُ صَادِقَةٌ ؟ ٢٥

السيد ٣ : قد رَسَتْ المَرْكَبُ فى مَرْفَئِنَا . هىَ من نَوْعِ القُطَاعَةْ
بل هَبَط إلى المَرْفَأ منها (مايكل كاسيو)

وهو النائبُ لعطيل المِقْدامِ ابنِ المَغْرِبِ
وعطيلُ إذنْ ما زالَ بعُرْضِ البَحْر
ولَدَيْهِ التكْليفُ الكاملُ بتَولّى حكْمِ جَزِيرَتنَا .

مونتانو : ما أجملَ هذى الأنْبَاءْ ! فعطيلُ جديرٌ بتولى الحُكْم ! ٣٠

السيد ٣ : لكنْ (كاسيو) المذكورُ وإنْ كانَ سَعيدًا بِخَسَائِرِ أسْطُولِ التُّرْك
يَعْلُوهُ هَمٌّ وقَلَقْ ! بلْ يدعُو الله بأنْ يُنْجى قائدَهُ
إذْ فَصَلَتْ تلكَ العاصِفَةُ الهَوْجَاءُ الرَّجُلَ عَنِ القَائدْ !

مونتانو : إنّى لأدْعُو الله انْ يُنْجِيَهُ ! فقد خَدَمْتُ تَحْتَ إمْرَتِهْ
وإنّهُ لقائدٌ يَزْهُو بأكْملِ الشَّمَائِلِ الحَرْبِيَّةْ ٣٥
هيّا إذَنْ إلى السَّاحِلْ ! لكىْ نُشَاهِدَ السَّفِينةَ التى رَسَتْ
ونَرْقُبَ الأُفُقَ البَعيدَ رَيْثَمَا يأتى عُطَيْلُ البَاسِلُ !
وسوفَ نَسْتَمِرُّ فى التَّرَقُّبِ
حتّى امْتِزَاجِ زُرْقَةِ السَّمَاءِ بالبَحْرِ العَرِيضِ فى عُيُونِنَا!

السيد ٣ : هيّا إذَنْ ! فكلُّ لَحْظَةِ انْتِظَارٍ سوفَ تَأتى ٤٠
بالمَزِيدِ منْ رِجَالِ البندقية !

{يدخل كاسيو}

كاسيو : شكرًا لذلكَ المِغْوَارِ فى هذى الجَزِيرَةِ العَظِيمَةْ
على مَدِيحِهِ لِلْمَغْرِبىّ !

وليَدْفَعِ الإلهُ غَضبَةَ الرِّيَاحِ والأَمْوَاجِ عَنْهُ ، ٤٥

إذْ غَابَ عنّى واختَفَى وَسْطَ خِضَمٌ زاخرٍ بالخَطَرِ !

مونتانو : وهلْ سَفِينَتُهُ متينةُ البِنَاءِ ؟

كاسيو : أَخْشَابُها مَتِينَةٌ ! رُبَّانُها قديرٌ ماهرٌ

ويَشْهَدُ النَّاسُ لَهُ بالخِبْرَةْ ! وهكذا فإنّ آمَالي

وإن تكُنْ ذَوَتْ من التُّخَمَةْ ٥٠

تَظَلُّ حيَّةً ولَمْ تَمُتْ

(صياح خارج المسرح "شراع ! شراع شراع!")

يدخل رسول

كاسيو : ما هذه الضَّجَةْ ؟

الرسول : خَلَتِ المدينةُ منْ أَهَالِيها ! وَعَلَى الصُّخُورِ النَّاتِئَاتِ فوقَ الشَّطْ

وَقَفُوا صُفُوفًا صَائحينْ: هذَا شِرَاعْ !

كاسيو : آمَالِي تَرْسُمُه فى رَسْمِ الحَاكِمْ . ٥٥

{طلقة مدفع}

السيد٢ : قد أُطْلِقَ المِدْفَعُ تَعْبِيرًا عَنِ التَّرْحيب !

الزَّائرُ الجديدُ من أَنْصَارِنَا على الأَقَلّ !

كاسيو : أرجو يا سيّدُ أنْ تَذْهَبَ كىْ تتحقَّقَ مِمَّنْ جَاءْ !

{يخرج السيد}

السيد ٢ : فوراً !

مونتانو : لكنْ قُلْ يا ضَابِطَنَا الأكْرَمْ ! هلْ قائدُكَ لهُ زَوْجَةْ ؟ ٦٠

كاسيو : أَسْعَدَهُ الطَالِعُ فَتَزَوّجَ بامْرَأَةٍ تُعْيِى الوَصْفَ كَمَالاً والحُسْنَ مِثَالاً!
بلْ منْ فاقَتْ شَطَحَاتِ الألْسِنَةِ وإبْدَاعَ الأقْلامِ
بِكُلِّ بيَانٍ وبَدِيعْ ! أما فى فِطْرَةِ ذاتِ المَرْأَةِ أو جَوْهَرِهَا
فَهِىَ الأَصْفَى بَيْنَ جَمِيعِ بَنَاتِ البَشَرِ !

(يعود السيد ٢)

مونتانو : قُلْ منْ وَصَلَ إِذَنْ ؟

السيد ٢ : رجُلٌ يُدْعَى (ياجو) . . حامِلُ عَلَمِ القَائِدْ ٦٥

كاسيو : كَمْ صَاحَبَ التَّوْفِيقُ مَرْكَبَهُ فَأَسْرَعَ بالوُصُولْ !
إنّ العَوَاصِفَ نَفْسَهَا بَلْ والبِحَارَ الثَّائِرَةْ
وعُوَاءَ تِلْكَ الرِّيحِ فى صُخُورِهِ المُسَنَّنَةْ
وكَذَاكَ كُثْبَانُ الرِّمَالِ الخَافِيَاتِ الخَائِنَاتِ لِلْمَرَاكِبِ البَرِيئَةْ ٧٠
تَرَكَتْ جَمِيعًا طَبْعَهَا فَكَأنَّما شَعَرَتْ بأنّ جَمَالَ طَلْعَةِ (دزْدِمُونَهْ)
ذو قُوّةٍ عُلْوِيَّةٍ فَتَرَكْتَهَا تَمْضِى !

مونتانو : ومَنْ تكونُ (دزْدِمُونَهْ) ؟

كاسيو : هىَ منْ كنتُ ذَكَرْتُ مَحَاسِنَها ! قائدُنَا الاكبرُ هىَ قَائِدَتُهْ !
كَلَّفَ (ياجو) البَاسِلَ بِرِعَايَتِها فَأتَى قَبْلَ المَوْعِدِ سبَّاقًا ٧٥

بِلَيَالٍ سَبْعٍ ! يا رَبَّ الأَرْبَابِ (جوبيتر) ! فَلْتَرْعَ عُطَيْل !

ولتَمْلأ أشْرِعَةَ سَفِينَتِهِ بِقُوَى أنْفَاسِكْ ،

لِيُبَارِكَ هَذا المِينَاءَ بِمَرْكَبِهِ السَّامِقِ

ويَعُودَ سَرِيعًا لِيُعَانِقَ زَوْجَتَهُ ! ٨٠

وليُوقِدَ لَهبًا يتجدّد فى أرْوَاحِ النَّاسِ البَارِدَةِ

ويُسْعِدَ أهْلِ جزيرَتِنَا جَمْعَاءْ !

{تدخل دزدمونه وياجو وإميليا وورودريجو}

مَرْحَى ! تلْكَ نَفَائِسُ مَرْكَبِهِمْ نَزَلَتْ لِلْبَرِّ !

يا أهْلَ جَزيرَةِ قُبْرُصْ ! حَيُّوهَا بِرُكُوعِ الإجْلاَلْ !

أهْلاً بِكِ يا سَيِّدَتِى ولتَهْبِطْ بركاتُ الله عَلَيْكِ ! ٨٥

بَيْنَ يَدَيْكِ ومِنْ خَلْفِكِ بلْ مِنْ حَوْلِكِ فى كُلِّ مَكَانْ !

دزدمونة : شكرًا لكَ يا (كاسيو) الباسل ! أيَّةُ أنْباءٍ عنْ زَوْجى ؟

كاسيو : لم يَصِلْ الرَّكْبُ إلى الآنَ ومَبْلَغُ عِلْمِى انّ الرَّجُلَ بِخَيْر

وبأنّ المَرْكَبَ سَوْفَ يكونُ هنا بَعْدَ قَلِيلْ ! ٩٠

دزدمونة : لكنّى خائفةٌ . . كيفَ افتَرَقَتْ سُفُنُكُما ؟

{صوت من خارج المسرح "شراع"}

كاسيو : دارَ صِرَاعٌ هائلٌ ما بَيْنَ مَوْجِ البَحْرِ والسَّمَاءِ فافتَرَقْنَا !

ولكنْ اسْمَعِى ! هذا شِرَاعٌ !

{تسمع طلقة مدفع}

السيد ٢ : وهذهِ تحيَّةٌ مُماثِلَةٌ إلى القَلْعَةْ ! لابُدَّ أنَّ المَرْكَبَ التى
وَصَلَتْ صَدِيقَةٌ لَنَا !

كاسيو : هذا الذى يَعْنِيهِ هذا الصَّوْتْ! يا حاملَ العَلَمِ الكَرِيمِ مَرْحَبًا بك! ٩٥
{إلى إميليا} ومَرْحبًا سَيِّدَتى ! أَرْجُوكَ لا تَغْضَبْ
أيَا (ياجُو) الكريمُ إنْ أنَا أَرْخَيْتُ بَعْضَ زِمَامى !
فما دَرَجْتُ فيه مِنْ قَوَاعِدِ السُّلُوك
يتيح لى جسارة المجاملة ! {يقبل إميليا}

ياجو : يا سيِّدى ! لو أنَّها أَعْطَتْكَ من شَفَتَيْها ١٠٠
مِقْدَارَ ما أَعْطَتْهُ مِنْ لِسَانِهَا لِزَوْجِها .. لَصَرَخْتَ واسْتَغَثْت !

دزدمونة : وا أسَفا ! لا أَلْفَاظَ لَدَيْها الآن !

ياجو : بل أكثرُ مما يجبُ وأنا أَعْلَمْ ! فأنا أجدُ الألفاظَ دَوامًا –
فإذا مَثَلاً أحْبَبْتُ النَّوْم – أَقْصِدُ هِيَ صَامِتَةٌ لا شَكَّ الآنْ
لكنْ فى حَضْرَتِكِ وَحَسْب ! ذاكَ لِسانٌ تُخْفِيهِ إلى حَدٍّ ما ١٠٥
فى القَلْبِ فَيَبْقى اللَّوْمُ حبيسَ الفِكْر !

إميليا : لمْ افعلْ ما يَسْتَدْعى ذَلِكْ !

ياجو : اعتَرِفى ! المرأةُ خارجَ جُدْرانِ المَنْزِلِ رَسْمٌ بالألْوَانْ !

أمّا فى البَيْتِ فأجْرَاسٌ لا تَتَوَقّفْ . . فى المَطْبَخِ تَغْدو قِطّةْ ١١٠
وإذَا رَغِبَتْ فى إيذَاءِ أحَدْ . . شَرَعَتْ تَتَظَاهَرُ بالتّقْوى
فإذا وَقَعَ الإيذَاءُ بها عَادَتْ شَيْطَانًا !
تَلْهُو فى شُغْلِ المَنْزِلِ وتَجِدُّ وتَجْتَهِدُ بِمَخْدَعِهَا !

دزدمونة : يا لَكَ من شَتَّامٍ نَمَّام !

ياجو : إنْ لَمْ يكُ هَذا حقًا فأنَا كَافِرْ ! تَنْهَضُ مِنْ
مَخْدَعِهَا كىْ تَلْعَبَ ، وتَعُودُ لِتَعْمَلَ فى المَخْدَعْ ! ١١٥

إميليا : إنْ شِئْتُ مَديحًا لنْ أطْلُبَ انْ تَكْتُبَهُ لى !

ياجو : ذلكَ أفْضَلْ !

دزدمونة : ولَوْ مَدَحْتَنى أنَا فما تَقُولْ ؟

ياجو لا تَسْألينى ذاكَ يا ابْنَةَ الكِرَام
فما أجيدُ إلاّ صَنْعَةَ الهِجَاءْ !

دزدمونة : بلْ حاولْ . . حاولْ ! هلْ أرْسَلْتُمْ أحَدًا لِلْمَرْفَأْ ؟ ١٢٠

ياجو : أرْسَلْنَا يا سَيّدتى !

دزدمونة : لَسْتُ بحالٍ تَسْمحُ بالمَرَحِ الآنَ ولكنّى أتَظَاهرُ كىْ
أتجَاوَزَ ما أنَا فيه ! قُلْ ماذا تكْتُبُ لو شِئْتَ مَديحًا لىِ ؟
حاولْ ! قُلْ شيْئًا !

ياجو : الأفْكَارُ المُبْتكرَةُ تَحمِلُهَا رأسى لكنْ عِنْدَ مَخَاضِ الفِكْرَةِ ١٢٥

تَخرُجُ كالصَّمْغِ المُستَخدَمِ فى صَيْدِ الأطيَارِ
إذا الْتَصَقَ بِوبَرِ الصُّوفْ ! يَنتَزِعُ خَلايَا المُخِّ ومَا فِيه !
لكنْ ها قَدْ وَلَدَتْ ربَّةُ شِعْرِى :
إنْ تَكُ ذاتَ جَمالٍ وذَكَاءٍ ، بيضاءَ وذاتَ درَايَةْ
فَعَلَى فِطنَتِها استخدامُ الحُسْنِ بُلُوغًا لِلْغَايَةْ ١٣٠

دزدمونة : مديحٌ جَميلٌ ! فإنْ كانتْ الآنَ سوداءَ ذاتَ ذكاءْ ؟

ياجو : إن جَمَعَتْ بينَ سوَادِ البَشْرَةِ وذَكاءٍ خَارِقْ
وَجَدَتْ أَبْيَضَ يُبْصِرُ فى تِلْكَ السُّمْرَةِ حُسْنًا فَائِقْ !

دزدمونة : هذا يزيدُ الطِّينَ بَلَّة !

إميليا : ما بالُ الحَسْنَاءِ الحَمْقَاءِ إذَنْ ؟ ١٣٥

ياجو : لا تُوصفُ أَبَدًا بالحُمْقِ الحَسْنَاءْ !
حتّى لو زَلَّتْ بِحمَاقَتِها خَرَجَتْ بِوَرِيثٍ وَضَّاءْ !

دزدمونة : هذه مفارقات قديمة ، يضحك منها الحمقى فى الخمارات ! أى
مديح تاعس لديك للدميمة الحمقاء ؟ ١٤٠

ياجو : لم تَجْمَعْ فى يومٍ إحْدَاهُنّ إلى القُبْحِ غَبَاءْ
إلاّ وارْتَكَبَتْ ما اعتَادَتْهُ مَنِ اجْتَمَعَ بها حُسْنٌ وذَكَاءْ !

دزدمونة : يا للجهل المطبق الذى يجعلك تمتدح الأسوأ بالأحسن ! ماذا

تقـول إذن فى امـرأة جديرة بالـثناء ؟ امرأة تـرغم بشمـائلهـا

الفضلى حسادها على إطرائها ؟ ١٤٥

ياجـو : إنّ التى تَزْهُـو جَمَـالاً دونَ كِبْرٍ أو تعـال

تُرْخِى الزِّمَامَ لِقَـولِهَا دُونَ اضْطِخَابٍ بانْفِعَال

لا تَعْـدَمُ الذَّهَـبَ الوَفِيرَ ولاَ تُفَاخِـرُ بالحَـرِيرِ وبالدِّمَقْسِ ١٥٠

وتَفِرُّ مِنْ رَغَبَاتِها وتقـولُ حتّى إنْ يكنْ مـن حَقِّ نَفْسِى

أمـا إذا غَضِبَـتْ وأدْرَكَـتْ المُسِـئَ وآن ثَـأْرُ الثَّائِـرَةْ

قَدَرَتْ لِغَضْبَتِهـا الزَّوَالَ وبـادَرَتْ بالعَفْـو عنْـد المَقْـدِرَةْ

منْ تُظْهِرُ الحِكْمَةَ فى كُلِّ الأُمُورِ ولا تُبَالى بالسَّفَاسِفْ

بلْ لا تُبَدِّلُ رَأْسَ شَىْءٍ بالذّيولِ السَّاقِطاتِ أو الزَّعَانِفْ ١٥٥

تلكَ التى تتكَتَّمُ الأفْكَارَ إنْ شَاءَتْ ولا تُبْـدِى مَلاَمِـحَ فِكْـرِها

وترى من الخُطّابِ مَنْ يَقْفو خُطَاهَا دُونَ أنْ تُلْقِى إليهِمْ طَرْفَهَا

فإذا تَصَادَفَ أنْ رأيْنَا مِثْلَهَا وهُوَ المُحَالُ فلنْ تكوَن سِوَى –

دزدمـونة : قلْ ماذا تكونُ ؟

ياجـو : منْ مُرْضِعَاتِ الأغْبِيَاءِ ومُشْرِفَاتِ دَفَاتِرِ المَنْزِلْ ! ١٦٠

دزدمـونة : يا بئس مـا انتهيـت إليه فى تحليلك وضـعفه ! لا تـأخذى يا (إميليا) أى علم عنه وإن كان زوجًا لك! ماذا تقول (كاسيو) ؟ أليس صاحب آراء شديدة البذاءة والإباحية ؟

كاســـيو : إنه صريح لا يوارى ولا يدارى ! وســوف يعجبك الجندى فــيه أكثر من العالم فى شخصيته ! ١٦٥

ياجـــو : {جانبًا} وَضَعَ يَدَهُ فى يَدِها! نعم! أَحْسَنْت ! اهْمِسْ فى أذنهـا ! هذا الشَّرَكُ الصـغير هو الفـخّ الذى أصطاد به (كاسـيو) . . الذبابة الكبـيـرة ! نعم نعم ! ابْتَسِمْ لهـا . . ابْتَسِمْ ! سـوف أُوقِعُكَ فى حبائلِ مجاملاتك نفـسها ! الحقّ ما تقول ، بل ما تقول هو الحق ! إن كـانت أمثال هذه الحيل سـوف تجردك من ١٧٠ منصب الملازم ، فـمـا كـان الأحـرى بك ألا تُقَبِّلَ أصـابعك الثلاثة وتكرر التقبـيل مرارًا ! إنها العادة التى اكتسبـتَها للقيام بدور الشهم المهـذب ! رائع رائع ! أحسنتَ تقبـيل الأصابع ! مجاملة بديعة ! لا شك لا شك ! أَتُقَبِّل أصابعك من جديد ؟ ١٧٥ ليتها كانت حُقَنًا سُفْلِيَّة !!		{صوت البوق}

وصل المغربى ! أعرف نغمات بوقه !

كاســـيو : هذا صحيح !

دزدمـونة : هيا نستقبله ونرحب به . ١٨٠

{يدخل عطيل مع بعض الأتباع}

كاســـيو : ها هو ذا !

عطيــل : زوجتى الجميلة المُحَارِبَةُ !

دزدمونة : زوجى عطيل !

عطيل : لا يَعْدِلُ دهشتىَ البالغةَ سوى فَرَحِى الطَّاغِى
لِوُصُولِكِ قَبْلِى ! آهِ يا فَرْحَةَ رُوحى !
لو أَعْقَبَ كُلَّ عَوَاصِفِنَا هذا الصَّحْوُ الصَّافِى ١٨٥
لَرَجَوْتُ هُبُوبَ الرِّيحِ إلى أنْ تُوقِظَ مَوْتَانَا
ورَجَوْتُ السُّفُنَ الجاهدةَ بأنْ تَصْعَدَ أَعْلَى جَبَلٍ فى المَوْجِ
كمِثْلِ الأُولِيمبْ ! ثُمَّ تعودُ لِتَهْوِى فى قَاعِ المَوْجَةِ
مثلَ السَّاقِطِ من فِرْدَوْسٍ لَحضِيضِ سَقَرْ !
لوْ حَانَ الموتُ الآنَ لكنتُ بِهِ أَسْعَدَ أَهْلِ الأَرْضْ ! ١٩٠
فأنَا أخْشَى بعدَ هَنَائِى المُطْلَقِ فى هَذِى اللَّحْظَةِ
ألاّ يتلوه هَنَاءٌ يَعْدِلُهُ فى أَيْدِى مَجْهُولِ الأَقْدَارْ !

دزدمونة : لا قَدَّرَ اللهُ إلاّ أنْ يَكْبُرَ الحُبُّ والسَّعْد
فى قَابِلِ الأَيَّامْ !

عطيل : أَقُولُ آمِينَ يا إلهى ! ١٩٥
لا أَسْتَطِيعُ أنْ أقولَ ما مَدَى سَعَادَتِى
فإنّها تكادُ أنْ تُمْسِكَ أَنْفَاسِى !
قد زَادَتْ الفَرْحَةُ عن حُدُودِها ! وهَذِهِ وهَذِهِ **{يقبلها}**
لَعَلّها تكونُ غايةَ النَّشَازِ بين مُوسِيقَى القُلُوبْ !

ياجو : {جانبًا} ضَبَطْتُما الأَوْتارَ فى هَذَا النَّغَمْ ! لكننى لابُدّ أَنْ
أُرْخِى المَفَاتِيحَ التى تَشُدُّها لِيَبْدَأَ النَّشَازْ ! ٢٠٠
بِكُلِّ ما لَدَىَّ من أَمَانَة {مُفْتَرضَة} !

عطيل : هيّا إذَنْ إلى القَلْعَةْ ! وهاكمُ الأَنْبَاءَ يا صِحَابْ !
قد انتَهَتْ حُرُوبُنَا وأُغْرِقَتْ سَفَائِنُ الأَتْرَاكْ !
وكيفَ حالُ أَصْحَابِى القُدَامَىَ فى الجَزيرَةْ ؟
ويا حَبِيبَتِى الجَمِيلَةْ ! ستُصْبِحِينَ مَوْضِعَ التَّرْحِيبِ فى قُبْرُصْ !
إنّى وَجَدْتُ بينَهُمْ وُدًّا وإعْزَازًا عَظِيمًا ! حبيبتى الحُلْوَةْ ! ٢٠٥
ما أَكْثَرَ الّذى أقُولُه بِغَيرِ غَايَةٍ بعْدَ الذى أذْهَلَنِى
من السُّرُورِ والرِّضَا ! أَرْجُوكَ يا (ياجو) الكريمُ
اذهبْ إلى الميناءِ كىْ تأتى بأَشْيائِى من المَرْكَبْ
واصْحَبْ كَذَا رُبَّانَها إلى القَلْعَةْ !
فإنّه لَصَاحِبٌ كريمٌ تَقْتَضِى بَرَاعَتُهْ ٢١٠
أنْ نَحْتَفِى ما بَيْنَنَا به ! هيّا إذَنْ يا (دِزْدِمُونَهْ) !
ومَرْحَبًا بِكِ منْ جَدِيدٍ فى رُبُوعِ قُبْرُصْ !

{يخرج الجميع ما عدا ياجو ورودريجو}

ياجو : اسمع ! فلنتقابل بعد قليل فى المرفأ ! تعال إلىّ هنا ! اسمع إن
كنت شجاعًا حقًا - فالناس تقول بأن العاشق يكتسب شجاعة ٢١٥

تفوق ما فُطِرَ عليـه – إن كنت شجاعًا فاسـمعنى ! الليلةَ نوبةُ
سَهَرِ المُلازِمِ للحراسة فى القلعة. لكن دعنى أقل لك هذا أولاً:
إن (دزدمونة) ، وبلا شك ، تحبه !

رودريجـو : تحبه هو ؟ لا لا هذا محال !

ياجــو : ضع أصبعك على شفتيك واستمع حتى تتعلم ! لاحظت معى ٢٢٠
اندفاعها أولاً فى حب المغربىّ ، لا لشىء إلاّ لتفاخره وما قصّه
عليها من أكـاذيب نسجها وهمه ! تراها تحـبه إلى الأبد بسبب
هذا الزهو والتفاخـر ؟ كيف يظن لُبُّكَ الفَطِنُ هذا الظن ؟ المرأة
لابد أن تشـبع عيـنيهـا ! وأى بهـجة تأتيـهـا من التطلّع إلى
الشيطان ؟ لا ! عندما يملُّ الدَّمُ لعبة الغرام ، فسوف يحتاج إلى ٢٢٥
ما يلهـبه من جديد ، حـتى يتلو الشبع ما يمنح الجـسد شهـية
جديدة ، مِنْ حُسْنٍ فى المنظر ، وتقارب فى السِّنّ ، وتوافق فى
الطباع والمحاسِنِ ، وهو مـا يفتقر المغربىّ إليه جـميعًا ! وإزاء
غياب هذه العناصر الضرورية ، تكتشف المرأة ، برقة حاشيتها
ورهافة طبعهـا ، أنها قد خُدِعَتْ ، فيصيبهـا الغثيان ، وتنكر ٢٣٠
مـذاق حب المغربى فـتُبْغِضُهْ ! الفطرة نفسـها سـوف تهديهـا
لذلـك، وتُرغمهـا علـى اختـيارِ ما جـديد ! فإذا سلّمنا بذلك
يا سيدى ، وهو ما يمليه المنطق الـسليم ويرجحه العقل ، فمن ٢٣٥

تراه المرشح الأوّل لهذا الاختيار سوى (كاسيو) ؟ إنه وغدٌ ناعمُ
الحديثِ ذَرِبُ اللســان ، لا يتسعُ ضميـرُه إلاّ للتظاهرِ الأجوفِ
بالأدبِ وقواعـدِ السلوكِ المتحـضرةِ حتّى يقـضىَ وَطَرَه ويحقّقَ
مَطْمَعَه الخفىَّ الدنىْ ! لا أحدَ سواه ! حـقا ! وَغْدٌ خبيثٌ ناعمُ ٢٤٠
المَلْمس ، يحسن انتهاز الفرص ، إذ تسـتطيع عينُه أن تبتكر ما
يعود عليه بالنفع ، ولو كـانت الظروف لا تتيح نفعًا صادقًا !
أضف إلى ذلك أن الوغـد وسيمٌ وشـابٌّ ويتمـتع بالمزايا التى
تجتذب كل غريرة حمقاء ، ولقد عثرت المرأة على ما تَطْلُبُ فيه ٢٤٥
فعلاً !

رودريجـو : لا أستطيع أن أصدق ما تقوله عنها ! فالروحانية تغلب على طبعها !

ياجـــو : 'عينى على الروحانية' ! إنها يا صـاحبى بشر ! ونبـيذها من
العنب ! فلو كانت بها 'روحانية' ، لما وقعت فى غرام المغربىّ ٢٥٠
قط ! ألم ترها وهى تداعب يد الرجل ؟

رودريجـو : نعم نعم ! لكنها كانت مجاملة وحسب !

ياجـــو : بل كـانت فُجوراً . . وحق يمينى هـذه ! كانت عنوان الكتـاب
والمقدمة الخـفية لقصة الشـهوة والخواطر الأثيمة ! لقـد اقتربت ٢٥٥
شفاههما حتى تعانقت أنفـاسهما ! وعندما تقوم هذه المبادلات
الحميمة بتمهيد الطريق ، فلن يتأخر الفعل الرئيسى – الالتحام

الجسدى ! لكن أرجوك يا سيدى أن تطيعنى ، فلقد أحضرتك
من البندقية وعليك أن تفعل ما أقوله : شارك الليلة سهر ٢٦٠
الساهرين فى الحراسة ، وسوف أعطيك التعليمات اللازمة .
كاسيو لا يعرفك ، ولن أكون بعيدًا عنك . اغتنم أية مناسبة
لإثارة غضب (كاسيو) ، إما بالحديث بصوتٍ عالٍ أو بانتقاد
انضباطه الحربى ، أو بأى وسيلة أخرى تراها ، وتتيحها ٢٦٥
الظروف لك .

رودريجو : لا بأس .

ياجو : إنه يا سيدى سريع الغضب ، ويثور ثورات مفاجئة ، وربما
ضربك بعصاه ! حاول استفزازه حتى يضربك إذن ! وعندها
سوف أدفع أبناء قبرص إلى التمرد ، ولن يهدأوا حتى يُفصل ٢٧٠
(كاسيو) من منصبه . وهكذا يصبح طريقك إلى مآربك أقصر
وأيسر ، بفضل ما أُحَسِّنُه فى عيونهم من الوسائل ، وتزول
العقبة التى تحول دون نيل ما تصبو إليه ، فتغنم ما لم نكن ٢٧٥
نستطيعه دون ذلك .

رودريجو : سأفعل ذلك - إن لاحت لى أدنى فرصة .

ياجو : بالتأكيد ! قابلنى بعد قليل فى القلعة . لابد أن آتى بمتاعه أولاً
من المرفأ . . . إلى اللقاء .

رودريجو : إلى اللقاء . ٢٨٠

{يخرج رودريجو}

ياجو : فأمّا أنّ (كاسيو) عاشقٌ لها . . فذاكَ ما أُصَدِّقُهْ .
وأمّا أنّها تُحِبُّهُ فَلَيْسَ فى هذا غَرَابَةٌ . . وقد أُرَجِّحُهْ !
والمَغْرِبىُّ مَهْمَا كانَ مِنْ مَقْتى لَهُ
من طَبْعِهِ الوفاءُ فى الوِدَادِ ثابتٌ أَصِيلْ
بلْ إننى أَرَاهُ زَوْجًا صَالحًا يَحْظَى بِحُبِّ (دزدمُونَهْ) ٢٨٥
لكنّنى أيضًا أُحِبُّها ، لا لاشْتِهَاءِ النَّفْسِ دونَ غَيْرِهِ
حتّى وإنْ لَمْ أَنْجُ مِنْ تِلْكَ الخَطيئَهْ . . أوْ مِثْلها جَسَامةً !
لكنّنى أَسْعَى إلى إشْبَاعِ جُوعِ الثَّأرِ فى نَفْسى كَذَلِكْ !
إذ أَسْتَرِيبُ بأنَّ ذاكَ المَغْرِبىَّ البالغَ الشَّهْوَةْ ٢٩٠
قد حَلَّ يَوْمًا فى مكانى [فى الفراش] !
وإنّهُ لَخَاطِرٌ يُفَتِّتُ الأَحْشَاءَ عِنْدِى مثل سُمٍّ ناقِعِ
ولَيْسَ يُرْضِينِى سِوَى التَّساوِى عنْد ثأرِى مِنْهُ . . زَوْجَةٌ بِزَوْجة !
أمّا إذا عَجَزْتُ عن تحقيقِ مَأْرَبى فإنّنى على الأَقَلِّ أَرْجُو ٢٩٥
أن أُثِيرَ غَيْرَتَهْ . . إثارةً عَارِمَةً
لا يَسْتَطِيعُ المَنْطِقُ الرَّاشِدُ أنْ يَشْفِيهَا !
أمّا وَسِيلَتى فى ذَلِكَ المَرَامِ فابْنُ البُنْدقيةِ الحَقِيرْ

من بَعْدِ انْ كَمَّمْتُهُ وحَفَزْتُهُ كالكَلْبِ كىْ أُطْلِقَهُ
لِتَحقِيقِ الذى أَرْجُوهُ من صَيْدٍ سَرِيع ! وعندها أُلْقِى
على الأَرْضِ (بمايكل كاسيو) ، مُلَطِّخًا سُمْعَتَهُ   ٣٠٠
بأَقْذَعِ الأَوْصَافِ عِنْد المَغْرِبىِّ . .
(فإنَّنى أَشُكُّ أنَّ (كاسيو) قَدِ ارْتَدَى ثِيَابَ مَضْجَعِى كَذَلِكْ)
ولَسَوْفَ يشكُرُنى لِسَانُ المَغْرِبىِّ وسَوْفَ يُبْدِى حُبَّهُ
مُكَافِئًا إيّاىَ حين جَعَلْتُهُ جَحْشًا فَرِيدًا بَارِزًا !
ولاجْتِهَادى فى دَمَارِ سِلْمِهِ وهَنَائِهِ   ٣٠٥
ودَفْعِهِ دَفْعًا إلى حَدِّ الجُنُونْ !
الخُطَّةُ اكْتَمَلَتْ هُنا فى الرَّأْسِ لكنْ غيرُ مُنْتَظِمَةْ
والشَّرُّ لا يُلْقِى القِنَاعَ مُطْلَقًا عن وَجْهِهِ
حتّى يحينَ فِعْلُ ما يُرِيدُهُ . . ويَفْعَلَهْ !

المشهد الثانى

{ يدخل المنادى الذى أرسله عطيل وهو يقرأ إعلانًا مكتوبًا }

المنادى : قضت مشيئة عطيل ، قائدنا النبيل المقدام ، أنه ما دامت الأنباء المؤكدة التى بَلَغَتْنا تفيد فقـدان الأسطول التركى كله ، فللجميع أن يحتفـلوا بالنصر ، البعض بالرقص ، والبعض بـالالتفاف

حول المواقد فى الساحات، ولكل فردٍ ما يميل إليه لهوًا ولعبًا ! ٥
فإلى جانب الاحتفال بالنصر ، نحتفل اليوم بزفاف القائد !
فهكذا ينبغى الاحتفال بفرحه ! وجميع مطاعم القصر مفتوحة
لمن يريد الطعام والشراب مَجّانًا طول المساء من الآن ، أى من
الساعة الخامسة حتى تعلن دقات الساعة الحادية عشرة . فليبارك ١٠
الله جزيرة قبرص ، وليبارك قائدنا النبيل عطيل !

{يخرج}

المشهد الثالث

{ قاعة فى القلعة } يدخل عطيل وكاسيو ودزدمونة

عطيل : يا (مايكل) الكريم ! لا تُهْمِلْ الحُرَّاسَ طُول اللَّيْل
ولنَتَعلّمْ ما يَزِينُ ضَبْطَ النَّفْسِ من شَرَفْ
بحيثُ لا يَجُورُ حَفْلُنَا على ما تَقْتَضِيهِ الحكمةْ !

كاسيو : أَصْدَرْتُ إلى (ياجو) تعليماتى لكنّى لنْ أُهْمِلَ إشْرَافِى
بلْ سأُتَابعُ شخصيًا ما يَجْرى ٥

عطيل : (ياجو) أصدقُ خَلْقِ الله وأَوْلاَهُمْ بالثِّقَةِ لَدَىّ .
طابَتْ لَيْلَتُكَ إذَنْ يا (مايكل) ! قابِلْنى فى الغَدِ حتّى نتحدثَ
فى أقربِ وَقْتٍ يَتَسَنَّى لَكْ . أَحَبِيبَةَ قَلْبِى هيّا
جِئْنَا بالفَاكِهَةِ ولم نَتَذَوَّقْها ! هيّا نَتَقَاسَمْ فى الحَالِ ١٠

الثَّمرَ الطَّيِّبْ ! طابَتْ ليلتُكَ إذَنْ [يا مايكل] !

{يخرج عطيل ودزدمونة والأتباع}

{يدخل ياجو}

كاسيو : مرحبًا بك يا (ياجو) ! هيا إلى الحراسة !

ياجو : ما زالت أمامنا ساعة كاملة فإنها لم تبلغ العاشرة بعد أيها الملازم ! ولم يصرفنا القائد فى هذا الوقت المبكر إلا ليختلى بحبيبته (دزدمونه) ، ولا ملام عليه ، فإنه لم يَقْضِ ليلة كاملة فى أحضانها بعد ، وهى تليق بمضجع رب الأرباب ! ١٥

كاسيو : إنها امرأة رائعة .

ياجو : ويقينى أنها بارعة فى فنون الهوى !

كاسيو : حقا إنها أنضرُ وأرَقُّ ما خلق الله ! ٢٠

ياجو : ويا لعينها ! كأنها تدعوك للمبارزة !

كاسيو : عينٌ تدعو الرائى وإن كنت أرى فيها تأدبًا وحشمة !

ياجو : وصوتُها عند الحديث ! أليس مثل نفير يدعو للحب ؟

كاسيو : إنها الكمال حقا ! ٢٥

ياجو : على أى حال ! فليسعدْ فراشهما ! هيا أيها الملازم ! لدىَّ دَنٌّ من النبيذ ، وهنا فتيان من أبناء قبرص ينتظرون أن يشربوا قدحًا فى صحة عطيل الأسود !

كاسيو : لن أشربَ هذه الليلة يا (ياجو) الكريم ! فرأسى من أضعف الرءوس وأشدّها تأثرًا بالخمر ، وليت قواعد المجاملة تبتكر لنا وسيلةً أو عادةَ احتفالٍ أخرى ! ٣٠

ياجو : لا تَخْشَ شيئًا فهم أصدقاؤنا . . اشربْ كأسًا واحدة ! وسوف أتولى الشرب نيابة عنك !

كاسيو : لقد شربتُ فعلاً كأسًا واحدة هذا المساء ، ومع أننى خَفَّفْتُها سرًا ، فانظر ما أحدثته من تغيّر فى رأسى ! أنا سيّئ الحظ لهذا الضعف ، ولا أجرؤ على تحمل المزيد من الشراب ! ٣٥

ياجو : ماذا بك يا رجل ؟ إنها ليلة أفراح ومرح ! والفتيان يتوقون إلى الشراب ! ٤٠

كاسيو : أين هم الآن ؟

ياجو : لدى الباب ينتظرون ! اذهب أرجوك وادعهم للدخول !

كاسيو : سأدعوهم على كره منى !

{يخرج}

ياجو : لو استَطَعْتُ أنْ أجْعَلَهُ يَشْرَبُ كَأسًا وَاحِدةً
تُضَافُ لِلَّذى احْتَساهُ من شَرَابٍ قَبْلَهَا هذا المساء ٤٥
فسوفَ يَنْتَهِى بِإقْبَالٍ على الشِّجارِ والخُصُومَةْ !
فكأنَّهُ كَلْبٌ بِصُحْبَةِ سَيِّدَةْ !

أما الغَبِىُّ المستهامُ (رودريجو) الذى
يكادُ أنْ يُبْدِى الغرامُ باطِنَهُ القَبيحْ
فقدْ تَجرَّعَ الكثيرَ من أنْخَابِ (دزْدِمُونَهْ) ! بل عَبَّها حتّى الثُّمالَةْ!
ويَسْهَرُ اللَّيْلَةَ وَسْطَ الحَرَسِ ! كما انتقيتُ من فِتْيَانِ قبرص ٥٠
ثلاثةً بهم زَهْوٌ شَدِيدٌ بل إباءٌ وشَمَمْ
يُثِيرُهُمْ أىُّ مَسَاسٍ بالشرفْ . . كَطَبْعِ هذه الجَزِيرَةِ المُقَاتِلَةْ
وقد سَقَيْتُهمْ من الكُؤوسِ ما انْتَهى بِهِمْ
إلى التَّحَفُّزِ الشّديد للعراكْ ! وهُمْ كذاك ساهِرُونْ !
والآنَ ! وَسْطَ هذا الحَشْدِ منْ سُكَارى اللَّيل ٥٥
لابَدّ أنْ أدفعَ (كاسيو) لِفعْلِ ما منْ شأْنِه
إغضابُ أَهْلِ قُبْرص !

{يدخل مونتانو وكاسيو وآخرون}

ها قَدْ أتَى الرِّجَالُ !
لو أنّ ما يَأْتِى منَ الأحْدَاثِ يَجْرِى وَفْقَ ما أحْلُمْ
لسارتْ المَرْكَبُ فى اليَمّ . . تدفَعُها الرِّياحُ بلْ يَجْرِى بها التَّيَّار!

كاسيو : أُقْسِمُ بالله إنّنى شَرِبْتُ وارْتَوَيْت ! ٦٠

مونتانو : حَلَفْتُكَ أنْ تَشْرَبَ كَأْسًا أُخرى . لا أكْثَرِ منْ مِلْءِ قَدَحْ !
وبِحَقّ مكَانَتِى الحَرْبِيّةْ !

ياجـو : بَعْضُ النَّبِيذِ هُنا ! أَنْتُم !

{يغنى}

اقْـرَعْ كَأْسَـكَ فـى كَأْسِـى الرَّنَّانْ

اقْرَعْ كَأْسَـكَ فـى كَأْسِى الرَّنَّانْ ٦٥

مـا الجُنْـدِىُّ كَذَلِـكَ إلاَّ إنْسَـانْ

والعُمْـرُ قصيرٌ فـى طُـولِ بَنَـانْ

وإذَنْ فَلَهُ أنْ يَشْرَبَ مِلْءَ دِنَانْ !

بعض النبيذ يا رجال !

كاسيو : اقسم بالله أغنية ممتازة ! ٧٠

ياجـو : تعلمتها فى انجلترا ، فاهلهـا أهل امتياز فى الشراب ! أما أهل الدانمرك والألمان ، والهولنديون ذوو الأكراش - آتنا بـالنبيذ يا صاح ! - فلا يقارنون بالانجليز !

كاسيو : هل الانجليزى قوىٌّ على الشراب ؟ ٧٥

ياجـو : طبـعًا طبـعًا ! يشرب منتـصبًا وقـد سَكَرَ نديمه ابن الدانمرك وسقـط ! ولا يتعب فى قـهر الألمانى ! ويدفع الهـولندى إلى التقيؤ قبل أن يملأ القدح الثانية !

كاسيو : فلنشرب نخب قائدنا ! ٨٠

مونتانو : وأنا معك أيها الملازم ! وسأجاريك فى الشراب !

ياجـو : يا انجلترا الجميلة !

{يغنى}

كـانَ المَلِكُ (ستيفن) رَجُـلاً ذا سُلْطَانْ

ولَدَيْـهِ سِـرْوَالٌ كَلَّفَـهُ رُبْـعَ الدِّينَـارْ

لكـنَّ المَلِـكَ رآهُ أغلـى الأثمـانْ 85

وكذا قـالَ : الحائكُ شَـرُّ الأشْرارْ !

كـانَ أميرًا مَشْهُـورًا ولَهُ صيتٌ رَنَّانْ

أمّا أنـتَ فَجُـرْبُوعٌ مُنْحَـطُّ الشّـانْ

هلْ تعرفُ أنّ تَفَاخُرَنَا يَهْبِطُ بالأوْطَانْ

فَلْتكْتَفِ بقـديمِ عَبَاءَةِ أهْـلِ الحِـرْمَانْ 90

بعض النبيذ هنا ! أنتم يا من هناك !

كاسيو : أقسم بالله ! هذه أروع من الأغنية الأخرى .

ياجـو : أتريد أن أعيدها ؟

كاسيو : لا ! فمن يفعل ذلك ليس جديرًا بمنصبه ! ونحن نعلم . الله 95 فوق الجميع والناس فريقان : الذين هم ناجون ، والذين هم فى الجحيم !

ياجـو : هذا صحيح أيها الملازم الكريم !

كاسيو : أما عن نفسى ، وأرجو ألا يؤاخذنى القائد ولا أى شخص 100 ممتاز ، فأطمع أن أكون من الناجين .

ياجـو : وكذلك أنا أيها الملازم !

كاسيو : نعم ولكن اسمح لى أن أتقدّم عليك فى صفوف النّاجين !
الملازم قبل حامل العلم ! ولكنْ دَعْنا من هذا ! ولنتحدثْ فى
شئوننا ! وليغفرْ الله خطايانا ! أيها السادة ، دعونا نلتفتْ ١٠٥
لشئوننا ! هل تظنون أيها السادة أننى سكران ؟ لا ! فهذا
حامل علمى ، وهذه يدى اليمنى ، وهذه يدى اليسرى :
ولست الآن سكران ! أستطيع أن أقف بسهولة على قدمىّ ، ١١٠
وأتحدث بسهولة بلسانى !

الجميع : بسهولةٍ شديدة !

كاسيو : هذا جميل إذن ! حذار أن تظنوا أننى سكران !

{يخرج}

مونتانو : هيا إلى سور القلعة أيها السادة . هيا نبدأ الحراسة !

ياجـو : هذا الذى رأيْتمُوه خَارجًا قبلَ الجميع جُنْدىٌّ
جديرٌ أنْ يكونَ عِنْدَ قَيْصَرٍ ويُصْدِرَ الأوَامِرْ ١١٥
ولَيْتكُمْ لا تَشْهَدُونَ فيما قد يعيبُهُ مِنَ المَثَالِبِ
إلاّ مُعَادِلاً لِمَا يَزِينُهُ من المَنَاقِبِ
فَظِلٌّ هَذِه مُعَادِلٌ لطولِ ظِلِّ تلك ! وذاك يُؤْسَفُ لَهْ !
إنّى لأخْشَى أنْ يُؤَدّى ما حَبَاهُ المغربىُّ من ثِقَةْ

فى لَحْظَةٍ من الضَّعْفِ الذى أَرَاهُ عَابِرًا إلى ١٢٠

ما قد يُزَلْزِلُ الجَزِيرَةْ !

مونتانو : وهل تُراهُ يُكْثِرُ اللُّجُوءَ للشَّرَابْ ؟

ياجو : بلْ عادةٌ عندَ الرُّقَادِ فَحَسْب ! إذْ قدْ يَظَلُّ قَائمًا يَوْمًا ولَيْلَةً

إنْ لَمْ يُهَدْهِدْهُ الشَّرَابُ بالنُّعَاسْ !

مونتانو : يا حَبَّذَا لو قامَ بَعْضُنَا بِتَنْبِيهِ عُطَيْل ١٢٥

فَرُبَّما فَاتَتْهُ هَذِهِ النَّقِيصَةْ . . ورُبَّما يكونُ طَبْعُهُ النَّبِيل

يُقَدِّرُ الفَضَائِلَ التى تَزِينُ (كاسيو) ظَاهِرًا

ودونَ بَحْثٍ عنْ رَذَائِلِهْ ! أَلَسْتُ فى هذا على صَوَابْ ؟

{يدخل رودريجو}

ياجو : [جانبًا] هيا إذَنْ (رودريجو) ! اذْهَبْ تَعَقَّبْ ذلك المُلاَزِمْ !

انْطَلِقْ ! ١٣٠

{يخرج رودريجو}

مونتانو : ويَا للأَسَفْ ! لَقَدْ عَرَّضَ المَغْرِبِىُّ مَنْصِبَ نَائِبِهِ للخَطَرْ

بِتَعْيِينِ شَخْصٍ وقد رُكِّبَتْ فيهِ هذى النَّقِيصَةْ !

وتَقْضِى الأَمَانَةُ انْ نُخْبِرَ المَغْرِبِىَّ بهذا !

ياجو : مِنَ المُحَالِ انْ يكونَ ذاك مِنّى! حتى ولَوْ أُعْطِيتُ هذهِ الجزيرةَ الجميلةْ ! ١٣٥

فإنّنى أُحِبُّ (كاسيو) . . ومن صَمِيمِ قَلْبى !

وَلَيْتَ لى شِفَاءَهُ – مهما يكُنْ ما أَبْذُلُهْ –

{صيحات من الخارج : النجدة ! النجدة ! }

من هذه النَّقِيصَةْ ! ولكنْ اسْمَعُوا ! ما ذَلِكَ الضَّجِيجْ ؟

{يدخل كاسيو وهو يسوق رودريجو أمامه}

كاسيو : قسمًا بالله يا حقير يا أثيم !

مونتانو : ماذا حدث أيها الملازم ؟

كاسيو : وغد يعلمنى واجبى ؟ سأضرب الوغد حتى أدخله فى زجاجة ! ١٤٠

رودريجو : تضربنى ؟

كاسيو : هل تَتَبجَّحُ يا حقير ؟

(يضرب رودريجو)

مونتانو : لا لا أيها الملازم الكريم ! أرجوك سيدى ! كُفَّ يدك !

كاسيو : ارفع يديك عنى سيدى ! وإلا ضربتك على أم رأسك ! ١٤٥

مونتانو : اهدأ ! هيا ! أنت سكران !

كاسيو : أنا سكران !؟ {يتقاتلان}

ياجو : [جانبًا إلى رودريجو] اذهب أقول ! أعْلِنْ أنْ قد وَقَعَتْ فِتْنَةْ !

{يخرج رودريجو}

أيّها المُلازِمُ الكَرِيم ! قَدَّرَ الله وما شَاءَ فَعَلْ ! أيّها السَّادَةْ !

مَنْ لَنَا بالنَّجْدَةْ ! أيُّها المُلازِمْ ! أنتَ يا (مونتانو) ! ١٥٠

من لَنَا بالنَّجْدة ! هذه أحْلىَ حِرَاسَةْ !

{تسمع دقات الناقوس

أى ناقــوس الخطــر}

من تُرَاهُ يَقْرَعُ النَّاقُوسْ ؟ يا لَشَيْطَانٍ أَثِيمْ !

سوفَ يَصْحُو النَّائمونَ فى المَدِينَةْ ! قَدَّرَ اللهُ وما شاءَ فَعَلْ !

أيّها المُلازِمْ ! كُفَّ أرْجُوكَ إذَنْ . . والآنْ !

عارُكَ الدَّائِمُ لَنْ يُمْحىَ !

{يدخل عطيل مع رجال مسلحين}

عطيــل : ماذا جَرَى هُنا ؟

مونتـانو : أُقْسِمُ باللهِ دِمَائى ما زَالَتْ تَنْزِفْ ! والجُرْحُ سَيَقْتُلُنِى ! ١٥٥

عطيــل : كُفَّا أوْ يكُنْ القَتْلُ عِقَابَكُمَا !

ياجـــو : كُفَّا كُفَّا ! يا أيّها المُلاَزِمْ ! يا سيّدى ! (مونتانو) !

يا أيها الكريمان ! تُرَى نَسِيتُما كَرَامَةَ التَّعَقُّل ؟ وما يُمْلِيهِ كُلُّ وَاجِب ؟

كُفَّا ! القائدُ يَتَحَدَّثُ لَكُمَا ! كُفَّا كفَا ! يا لَلْعَارْ !

عطيــل : عجبًا ! ماذا حَدَثَ هُنَا ؟ ما مَنْشأُ هذى المَعْرَكَةِ الآنْ ؟ ١٦٠

أتُرَانَا أصبَحْنَا أعْدَاءَ الدَّوْلَةْ ؟ نَفْعَلُ فيها ما مَنَعَ اللهُ الأتْرَاكْ

من تَحْقِيقِهْ ؟ الدِّينُ السَّمْحُ يُجَلِّلُ كُلاً بالعَارْ !

كُفَّا عن هذا الشَّغَبِ الطَّائِشْ ! هذا إنْذَارى لكُمَا !

من يَتَحرَّكْ بعدَ الآنَ فَيَفْعَلْ ما يُمْليه غَضَبُهْ .
رجلٌ لا يَعْبَأُ بحيَاتِهْ . . ولَسَوْفَ يموتُ لدَى أدْنَى حَرَكَةْ ! ١٦٥
فَلْيَسْكُتْ هذا النَّاقُوسُ المُزْعِجْ ! قد بَثَّ الخَوْفَ بِأهْلِ جَزِيرتِنَا
بلْ أخْرَجَهُمْ عَنْ كُلِّ سُكونٍ وهُدوءْ! ماذا حَدثَ إذنْ يا سَادَةْ!؟
انطقْ يا (ياجو) الصَّادِقْ ! يا من شَحَبَ شُحُوبَ المَوْتِ أسىً !
قُلْ منْ بدأَ شِجَارَ اللَّيْلَةْ ؟ آمُرُكَ بِحَقِّ وِدَادِكَ لى !

ياجـــو : لا عِلْمَ لى ! كِلاهُمَا كانَ الصَّدِيقَ مِنْ هُنَيْهَةٍ . . من لَحْظَةٍ وحَسْبْ ! ١٧٠
وكانَ كلٌّ فى مكَانِه وفى صَفَاءْ . . مثل العَرُوسَيْنِ اللّذين
يَسْتَعِدُّ كل مِنهُما لِلْمَرْقَدِ الهَنِيءْ ! لكنْ ومُنْذُ هُنَيْهة
كأنَّا كانَ كوكبًا من الكَوَاكِبِ السيَّارَةْ
قد شَلَّ فيهما . . العَقْلَ والحِكْمَةْ !
فاسْتَلَّ كلٌّ سَيْفَهُ وانقَضَّ فَوْقَ صَدْرِ صَاحِبِهْ
فَسَالَتِ الدِّمَاءُ فى النِّزَالْ ! لا أَستَطِيعُ أنْ أُحَدِّدَ البِدَايَةْ ١٧٥
لِذلكَ النِّزالِ البَالِغِ السَّخَافَةْ ! ولَيْتَنِى فَقَدْتُ فى حَرْبٍ مُشَرِّفَةْ
سَاقِىَّ حتّى لا أكونَ من أطْرَافِهْ !

عطيــل : ماذا أنْسَاكَ الواجبَ يا (مايكلْ) حتّى تفعلَ هَذا ؟

كاســيو : أرجوكَ العَفْوَ فلا أقْدرُ انْ أتَكَلَّمْ ! ١٨٠

عطيــل : إِيه (مونتانو) المُبَجَّلْ ! أنْتَ ذُو طَبْعٍ مُهَذَّبْ !

والجميعُ يشهَدُونَ بالوَقَارِ والرَّزَانَةِ التى زَانَتْ شَبَابَكْ !
إنّ صيتَكَ الذى يَشيعُ فى أفْوَاهِ أحكَمِ الرِّجَالِ شاهدٌ لَكْ !
ما الّذى جَرَى فَأَهْدَرْتَ الذى أتى بصيتِكَ المُدوِّى
كىْ يُقَالَ إنّهُ مُشَاغِبٌ لَيْلِىّ ؟ فَلْتُجِبْ على سُؤَالى ! ١٨٥

مونتانو : عُطَيْلُ أيّها الشّريفُ إنّ بى جُرْحًا خَطِيرًا -
وَيَسْتَطِيعُ (ياجو) ضَابِطُكْ . . روايَةَ الذى حَدَثْ
إذْ لَنْ اقولَ غيرَ ألْفَاظٍ قَليلةْ - فالجُرْحُ يُؤْلِمُنى -
عَمّا أُحيطُ بِعِلْمِهِ حَقًا ! لكنّنى لا عِلْمَ لى
بما عَسَاىَ انْ اكونَ قُلْتُهُ . . أو ما فَعَلْتُهُ ١٩٠
وأَسْتَحِقُّ اللّوْمَ فيهِ هذه اللّيْلَةْ !
إلاّ إذَا اعْتَبَرْنَا انّ دَفْعَ الشّرِّ
والدفاعَ عنْ نُفُوسنا إثْمٌ وجُرْمٌ
حينَ تَدْهَمُنَا العَوَادِى والخُطُوبْ !

عطيل : والله قد هَمّتْ دِمَاىَ فى العُرُوقِ النّافرَةْ ١٩٥
ان تَغْلِبَ الذى لَدَىَّ منْ حِلْمٍ ومن تَبَصُّرٍ !
وثارتْ الغَضْبَةُ فى نَفْسى فَجَلّلَتْ بحُلْكَةِ اللّيْلِ البَهيمِ حِكْمَتى !
وتَبْتَغى انْ تَنْطَلِقْ ! والله إنّنى إذَا انْتَفَضْتُ
أو رَفَعْتُ هذه الذّراعَ لا اكثرْ ، فسوفَ يَهْبطُ العُتَاةُ مِنْكُمْ

في حَمْأةِ السُّخْطِ بنفْسى ! قُولُوا إذَنْ منْ ابْتَدَا ٢٠٠
هذا الشجَارَ الأرْعَنْ ؟ ومنْ سَيَثْبُتُ الجُرْمُ علَيْه
أحْرِمُهُ رِضَاىْ ! حتّى ولوْ كانَ الشّقِىُّ تَوْءَمًا لى !
يا عَجَبًا ! أفى مَدينَةٍ كَهذِهِ فى جَبْهَةِ القِتَالْ
ولا يزَالُ فيها الجُنْدُ والقُلُوبُ أُفعِمَتْ خوْفًا ورُعْبًا ٢٠٥
يقومُ البَعْضُ بالشّجَارِ فيما بيْنَهُمْ لاسبَابٍ تَخُصُّهُمْ ؟
لا بلْ ولَيْلاً فوقَ مَوْقِعِ الحِرَاسَةِ الذى يَصُونُ الأمْن ؟
هذا بَشِعْ ! قلْ لى إذَنْ (ياجو) مَنْ الذى ابْتَدَا ؟

مونتانو : حَذَارِ انْ تَنْحَازَ يا (ياجو) ولا تُحَابى صَاحِبًا فى فِرْقَتِكْ
أمّا إذا انْحَرَفْتَ قِيدَ شَعْرَةٍ عن الحَقِيقَةْ ٢١٠
فَقَدْ فَقَدْتَ خُلَّةَ الجُنْدِى الأمينْ !

ياجـــو : أرْجُوكَ لا تَمَسَّنى بما يَمَسُّ ذَاتى !
إنّى أُفَضِّلُ أنْ اكُونَ بلا لِسانٍ فى فَمى
ولا أقُول كِلْمَةً تَمَسُّ (مايكل كاسيو) !
لكنّنى أرْجو بأنْ يكُونَ قَوْلُ الحقّ غَيْرَ ماسّ بالصّدِيقْ ! ٢١٥
هذَا الذى جَرَى يا أيُّها القَائدْ :
كانَ (مونتانو) يُحَادِثُنى وإذْ بِفَتىً
يأتى ويَصْرُخُ طَالبًا نَجْدَةْ ! ورَأيْتُ (كاسيو) خَلْفَهُ يَجْرى

وشاهِرًا حُسَامَهُ البَتّارَ يَبْتَغِي قَتْلَهْ
وعِنْدَهَا هَبَّ الشَّرِيفُ (مونتانو) . . ورَجَاهُ انْ يكُفَّ ! مِنْ ثَمَّ ٢٢٠
قُمْتُ أنَا هُنَا فَطَارَدْتُ الفَتَى الصَّارِخَ حتى أُسْكِتَهْ
كَيْلاَ يُخِيفَ أهْلَ هذهِ المَدِينَةْ . . وهو الذى حدث !
لكنَّهُ كانَ سَرِيعًا فَمَضَى ولَمْ أُدْرِكْهُ
وعُدْتُ أدْرَاجِى ولَمْ أظفَرْ بِهِ . .
لا سِيَّما أنّى سَمِعْتُ قَعْقَعَاتٍ للسُّيُوفِ وصوتَ (كاسيو) ٢٢٥
يَسُبُّ سَبًا ما سَمِعْتُهُ من قَبْلِ هَذِهِ اللَّيْلَةْ
وما عَرَفْتُ انْ ألفِظَهُ قَبْلَها ! أقولُ عندما رَجَعْتُ ،
إذْ لَمْ أغِبْ إلاّ قَلِيلاً . . كانَا هُنَا يَتَقَاتَلانْ
يَتَبَادَلاَنِ اللَّكْمَ والطَّعَنَاتْ . . بل مِثْلَمَا كانَا هُنَا . .
اقولُ عِنْدَمَا فَرَّقْتَ أنْتَ بَيْنَهُما هُنَا ! ٢٣٠
لا أستطيعُ انْ أزِيدَ فوقَ هذا أىَّ شَىْءٍ لكِنْ -
إنّ الرّجَالَ مِنَ البَشَرْ ! وأفْضَلُ الرِّجَالِ ، حينًا بعد حينٍ
رُبَّمَا يَنْسَى ! ورَغْمَ انّ (كاسيو) قد أساءَ بَعْضَ الشَّىْءِ
لِلشَّرِيفِ (مونتانو) . . كَشَأْنِ من يُسِئُ ساعةَ الغَضَبْ
لأقْرَبِ المُقَرَّبِينَ لَهْ ، فإنّ (كاسيو) كانَ لاشَكَّ تَلَقَّى ٢٣٥
إهَانَةً لا عِلْمَ لى بها ولَمْ يُطِقْ صَبْرًا على احْتِمَالِها !

عطيــل : أعرفُ يا (ياجو) . .

انّ أمَانَتكَ وحبَّكْ . . يُخَفِّفَانِ وَقْعَ الحَادِثْ

فَتَلَطَّفْتَ علَى (كاسيو) فى القِصَّةْ ! يا (كاسيو) ما زِلتُ أُحِبُّكْ

لكنّى أعْزِلُكَ الآنَ مِنَ المَنْصِبِ عِنْدِى ! ٢٤٠

{تدخل دزدمونة والحاشية}

ها هى زَوْجَتُنَا المَحْبُوبَةُ قَدْ فَزِعَتْ منْ مَرْقَدِهَا

لنْ أَلْبَثَ انْ أَجْعَلَكَ لَهُمْ عِبْرَةْ !

دزدمــونة : ماذا حَدَثَ عزيزى ؟

عطيــل : قُضِىَ الأمْرُ حَبِيبَةَ قَلْبِى ! هيَّا الآنَ مَعِى لِلْمَخْدَعْ .

أمّا عنْ جُرْحِكَ يا سيِّدْ (مونتانو)

فَلَسوْفَ أُضَمِّدُهُ وأُوَاسِيكَ بِنَفْسِى ! ٢٤٥

{ينقلون مونتانو إلى خارج المسرح}

قُمْ يا (ياجو) طُفْ بالبَلْدَةِ وابْذُلْ كُلَّ عِنَايَةْ

حتّى يَأْمَنَ كُلُّ الفَزِعِين من المَعْرَكَةِ البَشِعَةْ

يا زَوْجَتَنَا ! تلكَ حَيَاةُ الجُنْدِىِّ وقَدَرُهْ

انْ يُفْزِعَهُ مِنْ خَيْرِ سُبَاتٍ لَيْلاً كَدَرُهْ ٢٥٠

{يخرج الجميع ما عدا ياجو وكاسيو}

ياجــو : ماذا بك أيها الملازم ؟ هل جرحت ؟

كاسيو : وجرحى لا شفاء له !

ياجو : لا قدر الله !

كاسيو : سُمْعتى ! سُمعتى ! سمعتى ! لقد فقدتُ سمعتى ! ذلك الشِّقُّ الخالد منىّ ، ولم يَبْقَ لى إلا الشِّقُّ الحيوانى ! سمعتى ٢٥٥ يا (ياجو) سمعتى !

ياجو : قسمًا بشرفى ، ظننت أنك أُصِبْتَ بجرحٍ فى جسمك ، ففى هذا من الآلام المحسوسة أشد مما يصيب السمعة . ما السمعة إلا وَهْمٌ نُلْحِقُهُ بأنفسنا ، وهم باطل فارغ ! كثيراً ما يفوز بها غير الجدير ، ويفقدها من يستحقها ! ولن تَفْقِدَ سُمْعتك .. ٢٦٠ إلاّ إذا أَذَعْتَ أنك فَقَدْتَها ! عجبًا لك من رجل ! لا تزال السبل مفتوحة لاستعادة رضا القائد عنك ! ولم يَعْزِلْكَ الآن إلا فى نوبة غضبٍ طارئة ، وهو عقاب أقرب إلى تطبيق المبدأ ٢٦٥ العام ، منه إلى إظهار أية عداوة ، كشأن من يضربُ كلبه دون ذنب جناه حتى يُرْهِبَ لَيْثًا هصوراً ! استَعْطِفْهُ من جديد ، يَرْجِعْ رضاه عنك !

كاسيو : الأفضلُ لى أن أستجدى الاحتقارَ من أنْ أَخْدَعَ مثل هذا القائد الرائع بسلوكٍ طائشٍ من جانب ضابطٍ سكرانَ فظِّ اللسان ! ٢٧٠ سكران ؟ وألفاظٌ جوفاءُ !؟ وشِجارٌ !؟ وتَبَخْتُرٌ !؟ وسِبَابٌ !؟

وحديثٌ فـارغٌ مع ظِلِّ الإنسانْ !؟ إيه يا رُوحَ الشرّابِ الخَفِيَّةْ !
لو لم يكن لَكِ اسمٌ تُعْرفين به ، لأسميناك الشيطان ! ٢٧٥

ياجـــو : مـن كـان ذلك الذى انطـلقـت خلفـه بسيـفك ؟ مـاذا كـانت إساءتُهُ لك ؟

كاســيو : لا أدرى .

ياجـــو : معقولٌ هذا ؟

كاســيو : لا أذكرُ إلاّ أخلاَطًا مُشْتَبِكـةْ ، لا يَتَمَيَّزُ مِنها شىء ! الشـجار ٢٨٠ وحسب ، لكن لا أعرف سببه ! يا إلهى ! كيف يضع الإنسان عـدوًا فى فـمه ليسـرق منه عـقله ! وكـيف نُقْبِلُ على المَرَحِ والصَّخَبِ والسُّرُورِ والأُنْسِ فنُحوِّلُ أنفُسَنا إلى وُحوش !

ياجـــو : لكنك الآن على ما يرام ! كيف أفَقْتَ من نَوبَةِ السُّكْر بهذه السرعة ؟ ٢٨٥

كاســيو : أَحَبَّ شيطانُ السُّكْر أنْ يَنْزِلَ عن مكانِهِ لشيطانِ الغَضَبْ ! أىْ إنّ إِحْدَى نَقَائِصِى كَشَفَتْ لى عن نقـيصـةٍ أخرى ، وهو مـا يَجْعَلُنى - بصراحة - أحتقرُ نفسى !

ياجـــو : لا لا ! أنت تشتطُّ فى نَزْعَتِكَ الأخلاقيّة ! كنتُ أتمنّى قطعًا الا ٢٩٠ يحدثَ مـا حدث ، فى هذا الوقت وفى هذا المكـان ، وبسبب الظروف التى يمـر بهـا هذا البلد ! لكـنّه مـا دامَ قـد حَدَثْ ، فعليكَ أن تُعالِج الأمرَ بما فيهِ خيرٌ لكْ !

كاسيو : سوفَ أطلبُ منه إعـادتى للمنصب ، فيقـول لى إننى سِكّير !
ولو كان لى من الأفواه ما كان لأفعى (الهايدرا) ، فسوف تُغْلِقُ ٢٩٥
إجـابتُه هذه الأفواهَ جـميـعًا ! كيفَ يكونُ الإنسـانُ عاقـلاً فى
لحظةٍ، ثم أحمقَ بعد قليلٍ ، ثم حـيوانًا بعدَها ؟! يا للغَرابةِ !
كلُّ كأسٍ زائدةٌ عن الحدِّ مَلْعُونَةٌ ، وليسَ بها إلاّ شيطانٌ !

ياجــو : لا لا ! النبيــذُ الطيّبُ كـائنٌ طيـبٌ وَدُودٌ ، مـا دمنا نُحْسِنُ
استعـمالَه ! ولا أرى ما يدعو لهـجومك عليه . وأعتـقد أيها ٣٠٠
الملازمُ الكريمُ أنّك تعتقدُ أننى أحبُّكْ !

كاسيو : لقد خبرتُ ذلك وعَرَفْتُهْ ! أنا سِكّير !

ياجــو : قد تَسْكَرُ أحيانًا مثلمـا يَسْكَرُ أىُّ إنسانٍ يا رَجُلْ ! سأخبرك بما
عليك أن تَفْعَلَهُ . . زوجـةُ قـائدنا أصْبَحَتْ الآنَ القَائدَ ! ومن ٣٠٥
حقّى أنْ أقـولَ هذا الآنَ ما دامَ قد انْصَرَفَ انصرافًا كـاملاً إلى
إمْتَاعِ نَظَرِهِ بجـمالِهـا ، وتَمَلِّى محـاسِنِها وخِصَالِهـا الرَّائِعَةِ !
عليكَ أن تعتـرفَ لها بصراحـةٍ ، وتُلِحَّ عليها أن تسـاعدك فى
استعـادةِ منصبك . إن طبعَها الكرمُ والعطفُ والسمـاحةُ وفعلُ ٣١٠
الخَيْر ، بل وترى أنه من الرذائلِ عدمُ الإتيانِ بأكثرَ مِمَّا تُسْأَلُ !
فلقد انْكَسَرَ ما يَرْبِطُكَ بزوجِها ويدعوها إلى جَبْرِ الكَسْرِ بجَبِيرةٍ
مُلاَئِمةٍ ! وأُراهِنُ بكلِّ ما أملكُ فى مـقابلِ أىِّ شىءٍ تُحدِّدُهُ أنّ

ما انكَسَرَ من حبِّهِ لك سوفَ يعودُ أقوى وأصلَبَ ممّا كانَ ! ٣١٥

كاسيو : هذه خيرُ نَصيحة !

ياجو : ثقْ فى قولى ! فدافعى الإخلاصُ فى الحبِّ والودُّ الصادقُ .

كاسيو : هذا ما أعتقِدُهُ بلا أدْنَى تَحفُّظ ! وفى أولى ساعاتِ الصَّباحِ ٣٢٠
سأتوسَّلُ إلى الفاضلة (دزدمونة) أن تَتَشفَّعَ لى ! سيَضيعُ كلُّ
رجاءٍ لى إنْ تعثَّرَ هذا المَسْعىَ .

ياجو : أنتَ على حَقٍّ أيُّها الملازمُ ! عِمْ مساءً ! لابُدَّ أنْ أتَفرَّغَ للحراسة! ٣٢٥

كاسيو : طابتْ ليلتُكَ إذَنْ يا (ياجو) الأمينُ .

{يخرج كاسيو}

ياجو : منْ ذا الذى يَظُنُّ بى شرًا إذا أسْدَيْتُ
هذهِ النَّصيحةَ البَريئةَ الصَّادقةَ ؟ المَنطقُ السَّليمُ
يَدْعَمُها ! بل إنّها لَتَرْسُمُ الطَّريقَ لاكتِسَابِ وُدِّ المَغْربىِّ من جَديدْ !
ما أسهلَ انْسيَاقَ (دزدمونة) العَطُوفِ للشَّفَاعَةِ البَريئةْ ٣٣٠
فى كُلِّ ما يَعنُّ مِنْ قَضَايَا صَادِقَةْ !
لقد بَرَاهَا الله فى سَخَاءِ هذه الطَّبيعَةِ المِعْطَاءْ
وإن أرَادَتِ استمالةَ ابنِ المَغْربِ . . ما أيْسَرَ السَّبيلْ !
لسوفَ يَنْبُذُ الذى قَضَى بِهِ تَعْميدُهُ
ويطرحُ الذى لابُدَّ مِنْهُ فى مَحْوِ الخَطَايا والذُّنُوبْ ٣٣٥

ورُوحُهُ تغلُّها اغلالُ حبِّهِ لَهَا وتَستَطيعُ (دزدمونه)

بناءَ ما تريدُ أو تقويضَهُ ! وما يُكنُّهُ لَهَا من اشتِهاءِ

باتَ ربًّا حاكمًا فى كُلِّ طَاقَاتِهْ ! وهَلْ يُظَنُّ الشَّرُّ بى

إذا نَصَحْتُ (كاسيو) أنْ يسيرَ فى طريقِ الخَيرِ لَهْ

وهو المُوازِى للَّذِى نَرْجُوهُ كُلُّنَا !؟ ٣٤٠

دَيْدَنُ إبْليس ! إذا أرادَ شَيْطَانٌ

بأنْ يَحُثَّ إنْسَانًا على خَطَايا مُهْلِكَاتٍ حَالِكَةْ

عليه أنْ يَكْسُوَهَا ، كما فَعَلْتُ الآنْ ، بِمَظْهَرِ التُّقَى والوَرَعِ !

وحينَ يبدأُ المُغَفَّلُ البَرِئُ فى اسْتِدْرَارِ عَطْفِ (دزدمونة) ٣٤٥

وتبدأُ الدِّفَاعَ فى حَمَاسٍ عَنْهُ عِنْدَ المَغْرِبِىِّ

أَصُبُّ ذَلكَ الوَبَاءَ فى أُذُنَيْهِ قَائلاً بأَنَّها

تُرِيدُ عَوْدَةَ المُلازِمْ . . لِشَهْوَةٍ فى الجَسَدِ !

وبازْدِيَادِ جُهْدِهَا حَمَاسًا كىْ تُحَقِّقَ الذى يَرْجُوهُ (كاسيو)

يزيدُ شَكُّ المَغْرِبِىِّ فى بَرَاءَتِها وطُهْرِها ٣٥٠

وهكذا أُحيلُ ما لَدَيْها من فَضِيلَةٍ إلى فخٍّ من القارِ البَهِيمْ

ومن خُيوطِ خَيْرِها سَأَنْسِجُ الشِّبَاكَ اللاَّزِمَةْ

لإيقاعِ الجميعِ فيها !

{يدخل رودريجو}

ماذا جرى (رودْريجو) ؟

رودريجو : أحس أننى أجرى فى مضمار هذه المطاردة ، لا مثل كلب يتتبع الفريسة ، بل مثل سائر الكلاب التى تتبع الدليل ! ٣٥٥
كادت أموالى أن تنفد ، وتلقيت الليلة علقة محترمة ، ولن تكون النتيجةُ فى نظرى إلا الخروجَ بدرسٍ قاسٍ من هذه الجهود! وهكذا أعود إلى البندقية ، بلا مالٍ وزيادة الفطنة بعض الشىء !

ياجو : ما أضْعَفَ من يَفْتَقِرونَ إلى الصَّبْر ! ٣٦٠
هل يُشفى جُرْحٌ أبدًا إلاّ بالتّدرِيج ؟
تَعْلَمُ حقّ العِلْم .. أنَّا نعملُ بالعَقْلِ الرَّاجِحِ لا بالسِّحْر
والعقلُ لَدَيْنا يَتطَلَّبُ وَقْتًا أطْوَلْ !
أفَلَمْ يتحقّقْ ما دبَّرْناهُ إلى الآن ؟
لكنّك ، ولقاءَ الضَّرْبِ المحدودِ ، عَزَلْتَ الضَّابِطَ (كاسيو) ! ٣٦٥
فثمارُ الخُطَةِ تَنْمو خيْرَ نَمَاءٍ فى دِفْءِ الشّمْس
والبُرْعُمُ يَتَفتّحُ بعد البُرْعُمِ فيها وَعْدًا ببَوَاكِيرِ الثّمَرِ النّاضِجْ !
فَلْتَقْنَعْ هذى الساعةَ يا صَاحْ ! قَسَمًا بِصَلاتِى قد طَلَعَ الصُّبْح !
قَصَّرَ من طُولِ السَّاعَاتِ عَمِيمُ الفَرْحَةِ والعملُ الدَّائِبْ !
اذْهَبْ لتنامَ الآن ! اذهبْ لسريرِك حيثُ نَزَلْتَ بقُبرص ٣٧٠

ولسوفَ أُحيطُكَ بمزيدٍ من أنبائى فيما بعد ! اذهَبْ هيّا ! لا تتَلكَّأ

{يخرج رودريجو}

الواجبُ أنْ أفعَلَ شيْئَيْن .
فَعَلى زَوْجَتِنا تبرئةُ الضّابطِ (كاسيو) فى عَيْن السَّيِّدَةِ .
وسأجْعَلُها تفعلُ ذلك .
ولسوفَ أجئُ أنا بعُطَيْلٍ حتى يَشْهَدَ (كاسيو) ٣٧٥
أثناءَ تَوَسُّلِه للسيدةِ !.. ذاك سبيلُ نَجَاحِ التَّدْبيرْ
لا تُبْطِلْ يا (ياجو) تأثيرَ الخُطَّةِ بتوانٍ أو بالتأخيرْ

{يخرج}

نهاية الفصل الثانى



الفصل الثالث

المشهد الأول

{ أمام القلعة - يدخل كاسيو مع الموسيقيين والمهرج }

كاسيو : هيا يا أساتذة ! اعزفوا هنا وسوف أكافئكم . اعزفوا قطعةً قصيرةً - تهنئةً للقائدِ بصباحيّة مباركة !

{يعزفون}

المهرج : ماذا بكم يا سادتى ؟ هل ذَهَبَتْ آلاتُكُمْ إلى (نابولى) حتى عادت بهذه الغُنَّة ؟ كأنما تصدر الأنغام من أنوفكم !

الموسيقى١ : ماذا تعنى يا سيدى ؟ ٥

المهرج : هل هذه - لو سمحتم - آلاتُ نَفْخٍ ؟

الموسيقى١ : حقا يا سيدى !

المهرج : إن لها حكايةً ولها ذيل !

الموسيقى١ : وكيف يكون ذلك ؟

المهرج : حقًا ! مثل الكثير من آلات النفخ التى عرفتها ! ولكن اسمعوا يا سادة ! خُذُوا هذه النقود ! القائدُ معجبٌ بموسيقاكم إعجابًا ١٠

يجـعـلُه يرجـوكم ويســتـحلفكُمْ بِحُبِّه ، أنْ تـكفّوا عن هذه الضَّوْضاء !

الموسيقى ١ : ها نحن توقّفْنا !

المهرج : لكنْ إن كانتْ لديكم مـوسيقى لا تُـسمعُ ، فاعزفـوها ! فكما يقولون ، القائد غير مغرم بالموسيقى . ١٥

الموسيقى ١ : ليست لدينا تلك الموسيقى غير المسموعة !

المهرج : أعيـدوا النايات والمزامير إذن إلى الحـقيبة . أنا ذاهب فـاذهبوا مثلى ! هيا ! تلاشوا فى الهواء ! ٢٠

{يخرج الموسيقيون}

كاسيو : هل تسمعُ ، صاحبى الأمين ؟

المهرج : لا ! لا أسمع صاحبك الأمين ! بل أسمعك أنت !

كاسيو : أرجوكَ أن تكفّ عن تلاعبك بالألفاظ ! خذ هذه العملة الذهبية واذهبْ فانظرْ إذا كانتْ وصيفةُ زوجةِ القائد قد استيقظتْ ! فإن كانت قل لها إن شخصًا يدعى (كاسيو) يتوسل إليها أن تتكرّم بالحديث معه قليلاً . . . هل ستذهب ؟ ٢٥

المهرج : قد استـيقظت يا سيدى ! فإن حَمَلَتْهـا اليَقَظَةُ إلينا فسوف أنقل إليها رسالتك !

كاسيو : أرجوك يا صاحبى الكريم

{يخرج المهرج}

{ويدخل ياجو}

يا مَرْحبًا ! جئْتَ إذْ طَلَبْتُكْ ! ٣٠

ياجو : لمْ تَنَم البَارِحَةَ إذَنْ ؟

كاسيو : كلاَّ ! إذْ طَلَعَ الصُّبْحُ قُبَيْلَ فِرَاقى لَكْ !

يا (ياجو) ! واتتْنى الجُرْأةُ فبعثتُ إلى زَوْجَتِكَ هنا

أرجو منها أنْ تطلبَ من صاحبَةِ العِصْمَةِ

أن تَسْمحَ لى أنْ ألْقاهَا ! ٣٥

ياجو : بل سَوْفَ أُرْسِلُهَا على الفوْرِ إلَيْك

وسوفَ أَبْذُلُ كُلَّ ما فى طَاقَتِى لِتَخْتَلِى بها

حتَّى يتاحَ للحديثِ ما تُرِيدُ من صَرَاحَةٍ

ودُونَ أنْ يراكَ المَغْرِبِىّ !

كاسيو : شُكْرًا بكل تواضع لك ! [يخرج ياجو] بلْ لَمْ أُصَادِفْ ٤٠

فى (فلورنسا) رِجَالاً مِثْلَهُ فى العَطْفِ والكَرَمِ الأَمِينْ !

{تدخل إميليا}

إميليا : عِمْ صَبَاحًا أيّها المُلازمُ الكَرِيمْ ! إنّى لآسِفَةٌ

لما قد سَاءَكْ . وبالتأكيدِ سوفَ ينْتَهِى الخِلاَفْ !

بل إنّ قائدَنَا يُحَادِثُ فى القَضِيَّةِ زَوْجَتَهْ

وقد تَصَدَّتْ للدِّفَاعِ عَنْكَ بالحُجَجِ القَوِيَّةْ 45

وردَّ المغربىُّ إنَّكَ قد جَرَحْتَ شَخْصًا ذا مكانَةٍ عَلِيَّةْ ،

لَهُ أقاربٌ من الكِبَارْ ، وإنّ عَيْنَ الحِكْمَةِ اقْتَضَتْ

ما كانَ مِنْ عَزْلِكْ ! لكنّه ما زالَ فى تأكيدِهِ

للْحُبِّ لَكْ ! وإذَنْ فَلاَ يَحْتَاجُ أىَّ مُدَافِعٍ عنكْ

غيرَ الذى يُضمِرُهُ من حُبِّهْ! ولسوفَ يَغْتَنِمُ أسْلَمَ الفُرَصِ التى تَسْنَحْ 50

حتّى يُعيدَكَ حيثُ كنتَ بِمَنْصِبِكْ !

كاسيو : لكنّنى ما زلتُ أرْجو – إذا رأيتِ أنّهُ مُنَاسِبٌ أو مُمْكِنٌ –

بأنْ تُتِيحِى لِى أنْ أخْتَلِى (بدزدمونه)

حتّى أُبادِلَهَا حَدِيثًا مُوجَزًا !

إميليا : أرْجُوكَ إذَنْ أنْ تَدْخُلْ ! ولسوفَ تكونُ بحيثُ تُحادِثُها بِصَرَاحَةْ 55

مَهْمَا تَسْتَغْرِقْ منْ وَقْت !

كاسيو : وأنا ممنونٌ لك !

{يخرجان}

المشهد الثانى

{ المكان نفسه - يدخل عطيل وياجو وآخرون }

عطيل : اذهبْ إلى الرُّبَّانِ يا (ياجو) بهذه الرِّسَالَةْ
واطْلُبْ إليه بَلاغَ مَجْلِسِ الشُّيوخِ أَجْمَلَ التَّحَايَا . . منّى !
عليكَ حين تَنْتَهِى . . أن تَلْحَقَ بى . . أثناءَ فَحْصِى للحُصُون .

ياجو : يا سيّدى سَمْعًا وطَاعَةَ !

{يخرج ياجو}

عطيل : هَلْ نَتَفَقَّدُ هذا الحِصْنَ إذنْ يا سادةْ ؟

الرجال : إنّا رَهْنُ مَشِيئَتِكُمْ يا مولانا !

{يخرجون}

المشهد الثالث

{ المنظر نفسه - تدخل دزدمونة مع كاسيو وإميليا }

دزدمونة : وتأكّد يا (كاسيو) الاكرمُ أنّى لن أتَوانَى
عن بَذْلِ قُصَارَى جُهْدِى من أجْلِكْ .

إميليا : أرجو ذَلِكَ يا مَوْلاَتِى ! زَوْجِى تَعْصِرُهُ الأَحْزَانُ
كأنَّ الأَمْرَ يَخُصُّهْ !

دزدمونة : ويَاَلهُ منْ صَاحِبٍ أمينْ ! ولا تَشُكَّ لحظةً يا (كاسيو) ٥

فى قُدْرَتى على إعَادَةِ الصفَاءِ والودِّ القَديمِ ما بَيْنَكُمَا !

كاسيو : أيَّتُها الكَرِيمَةُ المعْطَاءُ ! مَهْمَا يَكُنْ من أمْرِ (كاسيو)

فَإنَّهُ يَظَلُّ للأبَدْ . . خَادِمَكِ الُمخْلِصْ !

دزدمونة : أعْرِفُ ذَلِكْ ! وَأَشْكُرُكْ !

لَكَمْ تُكِنُّ مِنْ حُبٍّ لِزَوْجِى ! فَقَدْ عَرَفْتَهُ طَوِيلاً ١٠

وثِقْ تَمَامًا أنَّهُ لَنْ يَجْعَلَ الجفَاءَ يَعْدُو

ما تُحَتِّمُ السِّيَاسَةْ !

كاسيو : لا شَكَّ يا سَيِّدَتِى ! لكنَّ هَذِهِ السِّيَاسَةْ . .

لَرُبَّما يَطُولُ عَهْدُها أوْ تَغْتَذِى بِكُلِّ تَافِهٍ من الذَّرَائِع

أوْ لا تُتِيحُ الفُرْصَةَ التى لابُدَّ مِنْها للرُّجُوعْ ١٥

ما دُمْتُ **مَقْصِيًّا** وغَيْرِى قَائِمٌ بِمَنْصِبِى !

وهكذا يَنْسَى عُطَيْلٌ قائدى حُبِّىَ وإخْلاصِى لَهُ !

دزدمونة : لا تَخْشَ ذَلِكَ مُطْلَقًا ! إنِّى لأُعْلِنُ فى حُضُورِ (إيمليا) هُنَا

أنى كَفِيلَةٌ بِعَوْدَتِكْ ! ثِقْ أنَّنِى إذا قَطَعْتُ عَهْدًا بالصَّدَاقَةْ

فإنَّنى أفِى بِكُلِّ بَنْدٍ من بُنُودِ العَهْدِ حَرْفِيًّا ! ٢٠

لنْ يَسْتَرِيحَ زَوْجِى أبَدًا ! أرُوضُهُ حتّى يلينَ سَهَرًا

ولنْ أكُفَّ عنْ حَدِيثِى ساعةً . . حتّى نَفَادِ صَبْرِهِ

وسوفَ أجْعَلُ الفِرَاشَ مَدْرَسَةْ . . والمائِدَةْ . .

كمثلِ خَلْوَةِ اعتِرَافٍ والتِمَاسِ التَّوْبَةْ !

سأمْزِجُ الأشْيَاءَ كُلَّها فى عَيْنِهِ بِأَمْرِ (كاسيو) ! ٢٥

فَلْتَطْرَحِ الهَمَّ إذَنْ يا سَيِّدِي (كاسيو)

قد انْبرَى مُحَامٍ عَنْكَ يُؤْثِرُ الفَنَاءْ

على التَخَلّى عن قَضِيَّتِكْ !

{يدخل عطيل وياجو}

إميليا : سيّدتى ! ها قدْ أتَى مَوْلاَىْ ٣٠

كاسيو : سيِّدتى ! أرْجُو السَّمَاحَ لى بالانْصِرَافْ !

دزدمونة : ولماذا ؟ امْكُثْ واسْمَعْ ما سَوْفَ أقُولُهْ !

كاسيو : فى غَيْرِ هذا الوَقْتِ سَيِّدَتِى ! فإنَّ بى حَرَجًا شَدِيدًا

وَلَنْ أكونَ قَادِرًا على تَحْقِيقِ ما أَبْغِى !

دزدمونة : افْعَلْ ما شِئْتَ إذَنْ !

{يخرج كاسيو}

ياجو : ها ! لا أُحِبُّ ذَلِكْ ! ٣٥

عطيل : ماذَا تَقُولْ ؟

ياجو : لا شَىْءَ يا مَوْلاَىْ ! أمّا إذا كانَ – لَسْتُ أعْرِفْ !

عطيل : أَلَمْ يَكُنْ ذَلِكَ (كاسيو) ؟ ذاكَ الذى فَارَقَ زَوْجتى ؟

ياجو : تَقُولُ (كاسيو) سيّدى ؟ لا٠! أنا واثِقٌ بِغَيْرِ ذلك !

	إذْ كيفَ يَنْسَلُّ ويَمْضِى مِثْلَ مَنْ أَتَى ذَنْبًا	٤٠
	حينَ رآك مُقْبِلاً ؟	
عطيل	: يَقِينى أنَّهُ هُوَ !	
دزدمونة	: يا مَرْحبًا مَوْلاَىْ ! قد كان عِنْدى طالبٌ لِحَاجَةٍ !	
	رجلٌ يُعانِى من عَذَابِ سُخْطِكْ !	
عطيل	: ومن تَعْنِينْ ؟	٤٥
دزدمونة	: ومَنْ غيرَ (كاسيو) المُلاَزِمْ ؟ أمَوْلاَى ياذا السَّماحَةْ !	
	إذا كنتُ **حقًّا** لديكَ عَزِيزةْ ! إذا كنتَ تَقْبَلُ منّى الشَّفَاعَةْ	
	فهيّا اصْفَحْ الآنَ عَنْه ! إذا لَمْ يكُنْ حُبُّهُ صادقًا مُخْلصًا	
	وأخطَأَ جَهْلاً بلا سُوءِ قَصْدِ	
	فإنّى جهولٌ بما تَكْتَسِيه الوجوهُ من الصِّدْقِ حقًّا !	٥٠
	حَنَانَيْكَ فاطْلُبْ إليْه الرُّجُوعْ !	
عطيل	: هلْ كانَ منْ مَضَى لِتَوِّه ؟	
دزدمونة	: نَعَمْ ! لَقَدْ بَلَغَ الذُّلُّ فى نَفْسِهِ ذِرْوَتَهْ	
	فَخَلَّفَ عِنْدى عَمِيقَ اكْتِئَابٍ وبثُّ أُعَانِى	
	لما قَدْ أتَاهُ وأرْجُو حَبِيبِىَ انْ تَطْلُبَهْ !	٥٥
عطيل	: فى غَيْرِ هذا الوَقْتِ (دزدمونة) ! فى غَيْرِ هذَا الوَقْتْ !	
دزدمونة	: ولكنْ بوقتٍ قريبٍ إذَنْ ؟	

عطيل : لأجْلِ عيُونك فى أقْرَبِ الآجَالْ !

دزدمونة : وذَلكَ عنْدَ العَشَاءِ مَسَاءً ؟

عطيل : وليسَ بلَيْلَتنا هَذِه !

دزدمونة : إذَنْ فى الغَدَاءِ غَدًا ؟

عطيل : ولَكنْ أتغَدَّى هُنا فى الغَدِ

لأنى أُقَابِلُ قُوَّادَ جَيْشى بِقَلْعَةِ قُبْرُصْ ! ٦٠

دزدمونة : إذَنْ فَلْيكُنْ فى مَسَاءِ الغَدِ !

صباحَ الثّلاثَاءِ ظُهْرَ الثُّلاثَاءِ أو فى المَسَاءِ

أو الأرْبعَاءَ صبَاحًا ! رَجَائى تحديدُ وقتٍ لذلكْ

بِحَيْثُ يكونُ خِلالَ ثَلاثَةِ أيَّام ! وبالحقّ إن الفتى نادمٌ !

ولكنّ ما زلّ فيه المُلازِمُ عِنْدَ الكثيرينَ ذَنْبٌ طَفيفٌ ٦٥

ولا يَسْتَحِقُّ العتَابَ فما بالُ فَضْحِ الفتَى والعقَابْ !

ولَوْ أنَّ وقتَ الحُروبِ يقولُ بِلَوْمِ خيَارِ الرِّجَالِ

بحيثُ يكونونَ للآخَرين مِثَالاً ! متَى تَطْلُبُ الآنَ منْهُ الحُضُورِ؟

وقُلْ لى عُطَيْل ! أرَانِى أُسَائِلُ نَفْسى : تُرَى ما الذى

قد تُرِيدُ فأحْبِسُهُ أو فأُبْدِى التّرَدُّدَ فى مَنْحه ؟ ٧٠

عَجِيبٌ أتَفْعلُ هذا (بمايكل كاسيو) ؟ أمَا كنتَ تَصْحَبُهُ عِنْدما

رُمْتَ قَلْبِى وكَمْ نابَ عَنْكَ إزاءَ التّحَفُّظَ من جَانبِى !؟

أهَذَا الذى يَقْتَضِى أنْ ألِحَّ وأطْلُبَ انْ يَسْتَعِيدَ رِضَاكْ ؟
وأُقْسِمُ إنى لأفْعَلُ أكثرَ مِمّا تَظُنُّ وإنّى - ٧٥

عطيل : كُفّى أرْجُوك ! فَلْيَأْتِ مَتَى شَاءْ !
لنْ أمْنَعَ شيْئًا عنْك !

دزدمونة : أترَى فى هذا مِنّة ؟ لا ! بلْ هُو مِثْلُ سُؤَالِى إيَّاكْ
انْ تَلْبَسَ قُفَّازَكَ او تأكُلَ خيْرَ طعَام او تَسْتَدْفِئَ
او أىَّ سُؤَال يأتِيكَ به نَفْعٌ خَاصٌّ بِكْ ! ٨٠
امّا إنْ كنتُ سأطْلُبُ شيْئًا أمْتَحِنُ بِهِ عُمْقَ غَرَامِكَ حَقًا
فلَسَوْفَ يكونُ عَزِيزًا وله ثِقَلٌ يَعْسُرُ حَمْلُهْ
اوْ أخْشَى الاّ تَمْنَحَنِى إيّاهْ !

عطيل : أقُولُ لَنْ أمْنَعَ عَنْك أىَّ شَىْء !
ولَيْتَك اسْتَجَبْتِ الآنَ لِلّذى أرْجُوهُ مِنْك : ٨٥
انْ تتْرُكِينى الآنَ وَحْدِى .. فأخْتَلِى هُنَيْهَةً بِنَفْسِى !

دزدمونة : تُرَاىَ سَوْفَ أمْتَنِعْ ؟ كَلاّ ! إلىَ اللّقاء يا مَوْلاَىْ !

عطيل : إلى اللّقَاء (دزدمونة) ! وسوف آتى بَعْدَ لَحْظَةٍ !

دزدمونة : هيا بنا (إميليا) ! ولتفعلْ الذى تَقُودُكَ الاهواءُ لَهْ !
مَهْمَا تكنْ فَإنّنى لكَ المُطيعَةُ المُخْلِصَةُ ! ٩٠

{تخرج دزدمونة وإميليا}

عطيل : عِفْرِيتَةٌ مُمْتَازَةٌ ! فَلْيُكْتَبْ الهَلَاكُ لى

إنْ لَمْ أكُنْ أُحِبُّكْ! ويومَ يَنْتَهِى هذا الغَرَامُ يَعُودُ للكَوْنِ العَمَاءْ!

ياجو : أقولُ مولاىَ النَّبِيل -

عطيل : ماذا تقولُ يا (ياجو) ؟

ياجو : هلْ كانَ (مايكل كاسيو) . . يحيطُ عِلْمًا بالغَرَامِ فى أثْنَاءِ خِطْبَتِها ؟ ٩٥

عطيل : ومِنَ البِدَايَةِ للنّهايَةْ ! ولِمَ السُّؤَالُ الآنْ ؟

ياجو : لِيَطْمَئِنَّ خَاطِرِى وَحَسْب ! لا شَىْءَ يُخْشَى مِنْه !

عطيل : ولماذا يا (ياجو) خَاطِرُكَ الآنْ ؟

ياجو : لمْ أكُنْ أظُنُّ أنه يَعْرِفُها . ١٠٠

عطيل : بلْ كانَ يَعْرِفُها ! بلْ إنّه كثيرًا ما تَوَسَّطَ بَيْنَنَا !

ياجو : حقًا ؟

عطيل : **حقًّا** ؟ نَعَمْ **حقًّا** ! تُراكَ تَلْمَحُ أىَّ شَىْءٍ تحتَ هذا ؟ ألَيْسَ مُخْلِصًا ؟

ياجو : تَقُولُ "مُخْلِصًا" مَوْلاى ؟ ١٠٥

عطيل : نَعَمْ اقولُ "مُخْلِصًا" !

ياجو : وفى حُدُودِ عِلْمِى سيِّدى !

عطيل : فما الذى تَظُنُّهُ ؟

ياجــو : أَظُنُّهُ يا سيّدى ؟

عطيـل : "أَظُنُّهُ يا سيّدى" !؟ والله هذا لا يَزِيدُ عن صَدَى كَلاَمِى ! ١١٠

فَكَأنّما يُخفى بِخَاطِرِهِ هُنَالِكَ وَجْهَ غُولٍ مُوحِشٍ

وكَأنّما يَخْشَى افتِضَاحَ طَلْعَتِهْ ! لَدَيْكَ مَقْصِدٌ تَرْمِى إلَيْه !

إنّى سَمِعتُكَ منْ قَلِيلٍ – عِنْدَمَا فَارَقَ (كاسيو) زَوْجَتِى

تَقُولُ إنّكَ لا تُحِبُّ ذَلِكْ ! فَمَا الّذى كَرِهْتَهُ إذَنْ ؟

وعِنْدمَا ذكرتُ أنه أمينُ سِرِّنَا طَوَالَ فَتْرَةِ الخُطُوبَةْ ١١٥

صَرَخْتَ قَائلاً "حقًا" أجَلْ ! عقَدْتَ حَاجِبَيْكَ تَقْطِيبًا

وفى تَجَهُّمٍ مِثْلَ الّذى يُرِيدُ حَبْسَ خَاطِرٍ رَهِيبٍ

داخِلَ الرَّأسِ ! فإنْ تَكُنْ تُحِبُّنى حقًا فَأَفْصِحْ !

بُحْ إذنْ بما يَدُورُ فى خَلَدِكْ !

ياجــو : مولاىَ إنّكَ واثقٌ أنى أُحِبُّكْ ! ١٢٠

عطيـل : هذا الذى أَرَاهْ ! لكنْ لأنّنى وَثِقْتُ فى حُبِّكْ

وفى إخْلاصِكَ العَمِيمِ لى ، وأنْتَ لا شَكَّ لا

تُلْقِى الكَلاَمَ على عَوَاهِنِهْ ،

يَزْدَادُ خَوْفِى من تَوَقُّفِكْ . . ومن تَرَدُّدِكْ !

قد اعتَدْنَا التَّرَدُّدَ فى حَدِيثِ كُلِّ خِبٍّ خَائنٍ مُخَادِعْ ! ١٢٥

لكنّه فى مَنْطِقِ الأَبْرَارِ قدْ يُشِيرُ لِلّذى

جَاشَتْ به القُلُوبُ ثُمّ لَمْ يَخْضَعْ لِسُلْطَانِ الهوَى !

ياجـــو : أمّا بِشَأْنِ (مايكل كاسيو) . . فإنّنى لأُقْسِمْ -
بأنّنى أظُنُّ أنه مُخْلِصْ !

عطيـل : وذاكَ ما أظُنُّهُ أنا كذلك !

ياجـــو : لا يَنْبَغى اخْتِلاَفُ باطِنِ الرّجَالِ عن ظَاهِرِهم ! فإنْ اخْتَلَفْ - ١٣٠
أحْرَى بِهِمْ ألاّ يكونُوا بَيْنَنَا رِجَالاً !

عطيـل : مُؤكّدْ ! لابُدَّ للبَاطِنِ والظّاهِرِ أنْ يَتّفِقَا !

ياجـــو : وهكذا أقولُ إنّ (كاسيو) مُخْلِصْ !

عطيـل : لا بَلْ لَدَيْكَ ما يَزِيدُ عنْ هَذَا !
أرْجُوكَ أنْ تُخْبِرَنى بِكُلّ ما يَدُورُ فى بَالِكْ ! ١٣٥
كُلُّ الذى يَشْغَلُ خَاطِرَكْ ! أفْصِحْ بِأسْوَأ الألْفَاظْ
عنْ أسْوَأ الأفْكَارْ !

ياجـــو : مَوْلاَى أيُّها الكريمُ عَفْوًا ! إنّى على الْتِزَامِى بالذى
يَقْضِى به الوَاجِبْ . . فَلَيْسَ لى التزامٌ بالذى يَهْنَا بِهِ كُلُّ العَبِيدْ !
فَهَلْ تَرَانِى اليَوْمَ كَاشِفًا لِفِكْرِى لَكْ ؟ فَلْنَفْتَرِضْ بأنّ فيه خُبْثًا ١٤٠
أو دَنَاءَةْ ! وأيْنَ ذَلِكَ القَصْرُ الذى قد لا تَمَسُّهُ الشُّرُورُ أحْيَانًا ؟
وأينَ ذلكَ الصَّدْرُ الذى يَمْتَازُ بالصَّفَاءِ والنَّقَاءِ كَامِلاً
بحيثُ يَخْلُو مِنْ سَوَانِحِ خَبِيثَةٍ تَعْتَادُهُ

بلْ تَعْقدُ الجَلَسَاتِ فيهِ للتأمّلِ المشْرُوعِ أو

لتُصْدرَ الأَحْكَامَ فى شأْنِ العِبَادْ !؟ ١٤٥

عطيل : يا (ياجو) ! إن كنتَ تَظُنّ بأنّ صَدِيقًا لَكَ حاقَ بِهِ ظُلْمٌ

وحَجَبْتَ سوَانِحَ أفكارِكَ عن سَمْعِهْ - فَلَقَدْ خُنْتَهْ !

ياجو : إنّى أتوسَّلُ يا مَوْلاىَ إلَيْك !

وبرَغْمِ كثيرٍ من شَطَحَاتِ الحَدْسِ الآثمَةِ لَدَىَّ -

(بلْ إنّى أعترِفُ بأنّ بطَبْعِى مَيْلاً غَيْرَ حَميدِ ١٥٠

لتَقصِّى أخطَاءِ البَشرِ ! وكثيرًا ما يَدْفَعُنى حَدَبى

أوْ يَدْفَعُنى الشَّكُّ إلىَ إيجَادِ عُيُوبٍ وَهْمِيَّةْ !)

أتوسَّلُ يا مَوْلاىَ إليْكْ ، وبأَلْفَاظِ فمٍ يُكْثِرُ صاحِبُهُ

من شَطَحَاتِ الظَّنِّ الشّائهَةِ بالاّ تَلْتفِتَ إلى أَلْفَاظى

أو تَنْسِجَ شيْئًا مما لَحَظَتْهُ العينان بأَشْتَاتٍ من صُوَرٍ غَيْرِ وثيقَةْ ! ١٥٥

لَنْ يُفْضِىَ إفصَاحى عَنْ أفكارِى لَكَ لِهُدُوءِ البَالِ لَدَيْكَ ولَنْ

يَأْتِى منْه الخيرُ على الإطْلاَقْ! بلْ لا يَجْمُلُ بِرُجُولَتِى وشَرَفِى أوْ

حِكْمَةِ ذِهْنِى انْ أُفْصِحَ عَنْه !

عطيل : قسمًا . . أقسمُ -

ياجو : حُسْنُ السُّمْعَةِ للرَّجُلِ وللْمَرْأةِ يا مَوْلاىَ الأكْرَمَ أثْمَنُ جَوْهَرَةٍ

للنَّفْس ! منْ يَسْرِقْ كيسَ نُقُودِى يَسْرِقْ بَعْضَ نفَايَةْ ! ١٦٠

هُوَ شَىْءٌ لكنْ لاَ شَىْء ! مِلْكُ يَمِينِي بالأمسْ . . وبأَيْدِى غَيْرِى اليَوْم!
بَلْ مَرَّ بأيْدِى آلاَفٍ قَبْلِى او قَبْلَهْ ! امّا من يسرقْ
حُسْنَ السُّمْعَةِ منّى . . فَلَقَدْ جَرَّدَنِى منْ شَىْءٍ
لا يُغْنِيه فَتِيلاً . . وتَسَبَّبَ فى إفْقَارِى حَقًا !　　١٦٥

عطيـل : باللهِ سوفَ أَعْرِفُ الذى يُخَالِجُكْ !

ياجــو : لا تَمْلكُ ذَلكَ لوْ كانَ فُؤَادِى فى أَيْدِيكْ
والواجبُ ألاّ تَعْرِفَ ما دامَ فُؤَادِى بَيْن يَدَىَّ !
مولاىَ حَذَارِ من الغَيْرَةْ ! ذَلكَ مَخْلُوقٌ شَأنهْ
يَتَحَلَّى بعُيُونٍ خُضْرٍ لكنْ يَسْخَرُ مِمّنْ يَنْهَشُ كَبِدَهْ !　　١٧٠
الدَّيُّوثُ يَعيشُ ويَنْعَمُ بحَيَاتِهْ
وإذَا أَدْرَكَ ما آلَ إِلَيْهِ انْقَلَبَ فَأَبْغَضَ مَنْ خَدَعَتْه !
أما مَنْ يَهْوَى ويَشُكُّ ويَشْتَبِهُ وما زَالَ مُحِبًا
فالوَقْتُ يَمُرُّ كَئِيبًا وعَصِيبًا حتّى تَلْسَعَهُ كُلُّ دَقِيقَةْ !

عطيـل : يا لَشَقَائِهْ !　　١٧٥

ياجــو : إنّ الفَقِيرَ يَغْتَنِى إذَا قَنِعْ ! ويَغْتَنِى بلا مَالٍ عَرِيضْ !
أما الّذى يَخْشى افْتِقَارَهُ يَوْمًا فإنّهُ يَعِيشُ فى
فَقْرِ الشِّتَاء القَارِسِ العَقِيمِ حتّى إنْ تَكُنْ
بأَيْدِيهِ كنوزٌ لَيْسَ تُحْصَى ! أَدْعُوكَ يا ربّى الكَرِيم !

فَلْتَحْم أرواحَ البَشَرْ . . من كُلّ غَيْرَه وكُلّ شَكّ !

عطيل : ولماذا ؟ ولماذا هٰذا كلُّهُ ؟ أتَظُنُّ بأنّى أتَحوَّلُ لحيَاةٍ منْ غَيْرَةْ ؟ ١٨٠

كىْ أَلْقِىَ فى النَّفْسِ وُجُوهًا لِلرّيبَةِ تَصْغُرُ او تكْبُرُ دَوْمًا

مثلَ القَمَرِ علَى مَرّ لَيَالِى الشَّهْر ؟

كلاّ ! إنْ ساوَرَنى الشَّكُّ سأَقْطَعُهُ بيَقِينى فَوْرًا !

لنْ أُصْبِحَ أكْثَرَ مِنْ تَيْسٍ لَوْ أَلْقَيْتُ بنَفْسى ومَشَاعِرِها ١٨٥

فيما تُوحِى أنْتَ بِهِ

مما يَتَنَاقَلُهُ الظَّنُّ مِنَ الأوْهَامِ المُنْتَفِشَةْ !

لا يكْفِى لِلْغَيْرَةِ عِنْدى . . القَوْلُ بأنَّ امْرَأَتى حَسْنَاءْ

تَأْكُلُ خيرَ طَعَامٍ وتُحِبُّ الصُّحْبَةَ او ذَاتُ صَرَاحَةْ !

بَلْ وتُغَنّى أَوْ تَلْعَبُ أَوْ تَرْقُصُ بمَهَارَةْ !

مَنْ زَانَتْها العِفَّةُ زَادَتْ عِفَّتُها فى ذَلكَ كُلِّهْ ! ١٩٠

لا بَلْ لَنْ يَدْفَعَنى ما أَفْتَقِرُ إلَيْه مِنَ الحُسْنِ الظَّاهِرِ

لِلشَّكّ بها أَوْ أنْ أُوجِسَ مِنْ ذَلكَ أدْنَى خِيفَةْ

فَلَدَيْها عَيْنَانْ . . وقَدْ اختَارَتْنى دُونَ النَّاسْ !

لا يا (ياجو) ! لابُدَّ إذَنْ انْ أَشْهَدَ ما يَدْعُو للشَّكّ !

فإذا ثَارَ الشَّكُّ طَلَبْتُ البُرْهَانْ ! فَإذَا جَاءَ البُرْهَانُ يكونُ الحَسْمْ !

إمّا وَأْدُ الحُبِّ على الفَوْرِ او الغَيْرَةْ ! ١٩٥

ياجـو : يَسُرُّنِي ما قُلْتَهُ إذْ أَسْتَطِيعُ هكذا بلا مُوَارَبَةْ
أنْ أُظْهِرَ المَوَدَّةَ التى أكِنُّها وإخْلاَصِى الدَّفِينَ لَكْ
وأنْ أُصَارِحَكْ ! وهكَذَا بِحَقِّ وَاجِبِى أَرْجُو تَقَبُّلَ الّذى أقُولُهُ :
لا ! لم يَجِئْ وَقْتُ الدَّلِيلِ والبُرْهَانِ بَعْدُ لكِنْ . . فَلْتُرَاقِبْ زَوْجَتَكْ ! ٢٠٠
انظُرْ بِعَيْنِ الحِرْصِ ما يكُونُ بَيْنَها وبَيْنَ (كاسيو)
وكُنْ مُحَايِدًا فى نَظْرَتِكْ : حَذَارِ أنْ تَشُكَّ أَوْ أَنْ تَطْمَئِنّ !
إذْ إِنَّنى أَرْبَأُ بِكْ - لِطِيبَةٍ ونُبْلٍ فى طَبِيعَتِكْ -
وفى سَخَائِكَ الفِطْرِىِّ أَنْ تُضَارَ او تُؤْذَى !
إنّى خَبِيرٌ بالطِّبَاعِ فى مَدِينَتِى وبالنِّسَاءِ عِنْدَنَا فى البُنْدُقِيَّةْ ! ٢٠٥
إنّ الألاَعِيبَ التى تَحْجُبُها المَرْأةُ عن حَلِيلِها
قد لا يُحِيطُ بالخِدَاعِ فيها غَيْرُ رَبِّ الكَوْن !
وخَيْرُ ما يَقْضِى بِهِ الضَّمِيرُ عِنْدَها . . لا الامْتِنَاعُ عَنِ الخِدَاعْ
بلْ أنْ يَظَلَّ دَائمًا طَىَّ الكِتْمَان !

عطيـل : هَلْ ذاكَ ما تَقُولُ بِهْ ؟

ياجـو : من قَبْلُ قَدْ خَدَعَتْ أبَاهَا إذْ تَزَوَّجَتْكْ ٢١٠
وعِنْدَمَا بَدَا للنّاسِ خَوْفُها بل وارْتِعَادُها من طَلْعَتِكْ
كانتْ تُكِنُّ أَعْمَقَ الغَرَامِ لَكْ !

عطيـل : لا شَكَّ فى هَذا !

ياجــو : هاكَ الدَّليلُ ! لقدْ تظاهَرَتْ فَغَمَّمَتْ عَيْنَىْ أبيها بالخِداعِ المُحْكَمِ
وقَبْلَ انْ تُبَارِحَ الصِّبا حتى استَرابَ أنّها قد سُحِرَتْ ! -
لكنّنى حقًا مَلُومٌ لِلصَّرَاحَةِ الشَّدِيدَة ! لِذَاك أرْجُو الصَّفْحَ ضَارعًا ٢١٥
فالحُبُّ زادَ عن حُدُودِه فَسَاقَنى لِذَلكْ !

عطيـل : بلْ إنّى مُمْتَنٌّ لَكَ لِلأبَدِ !

ياجــو : ألْمَحُ انّ حَديثى قَدْ كَدَّرَكَ قَليلاً

عطيـل : إطْلاقًا ! إطْلاقًا !

ياجــو : الواقعُ أنّى ألْمَحُ ذلك حقًا ! أرْجو انْ تَذْكُرَ انّ كلامى
يَنْبُعُ مِنْ حُبىّ لَكْ ! لكنّى أُدْرِكُ أنّكَ مَهْمُومْ ! ٢٢٠
أرْجُو ألاّ تَتَوَسَّعَ فى تَفْسِيرِ كَلاَمى حتّى تُفْهَمَ مِنْهُ أمورٌ أُخْرى
أو يَنْسَحِبَ على ما هُوَ أبْعَدُ من مَدْعَاةِ الحِرْصِ أو الرِّيبَةْ !

عطيـل : لا ! لنْ أفْعَلْ !

ياجــو : اما إنْ حَدَث إذَنْ يا مَوْلاَىْ ، فَلَسَوْفَ يُؤدّى ما قُلْتُ ٢٢٥
إلى اسْتِنْباطِ نَتَائِجَ لمْ أقْصِدْها فى مَنْطِقِ تَفْكِيرِى
فَأنَا أعتَزُّ بما يَرْبِطُنى مِنْ وُدٍّ بِصَدِيقى (كاسيو) !
يا مَوْلاَىْ ! الواضِحُ أنّكَ مَهْمُومْ !

عطيـل : **همًّا** لا يُذْكَرْ ! ما زِلْتُ أرَى انّ امْرَأتى مُخْلِصَةٌ لى !

ياجــو : ألاَ فَلْتَظَلَّ دَوَامًا كَذلكْ ! ولَيْتَكَ لا تَتَحوَّلُ عمّا تَرَاهُ بها ! ٢٣٠

عطيل : لكنْ ما أغْرَبَ ما تَنْحَرِفُ طَبيعَتُنا عن مَجْرَاها الحَقّ -

ياجو : ذلكَ لُبُّ الأمْر ! ولْتَصفَحْ عن جُرْأَتِي مَعَكْ !

فالمَرْأةُ إنْ تَرْفُضْ خُطَّابًا كُثْرًا مِنْ مَوْطنِها

يَشْتَرِكُونَ ، بِلَوْنِ البَشْرَةِ والمَنْزِلَة العُلْيَا ، مَعَهَا ،

أىْ ما تَقْضِى الفِطْرَةُ فى كُلّ الأشْيَاء بِهِ - ٢٣٥

أفٍّ ! أفَلا يَشْتَمُّ المَرْءُ هُنَا أهْوَاءً فَاسِدَةً

ومُيُولاً مُتَنَاقِضَةً وخَوَاطِرَ شَوْهَاءْ ؟

لكنْ أرْجُوكَ اصْفَحْ عَنّى فَأنَا لا أقْصِدُ فى هذا المَثَلِ بِعَيْنِهْ

انْ أتحدَّثَ عَنْها دُونَ النَّاسْ !

لكنّى أخْشَى انْ يَغْلِبَ صَوْتُ العَقْلِ الرَّاجِحِ أهْوَاءَ المَرْأةْ ٢٤٠

فَتُوَازِنَ ما بَيْنَكَ ورِجَالَ مَدِينَتِنَا

ولَعَلَّ المَرْأةَ انْ تندم !

عطيل : الآنَ وَدَاعًا ! وإذَا جاءَكَ عِلْمٌ بمزَيد فأحِطْنِى بِهْ !

واطْلُبْ من زَوْجَتِكَ مُرَاقَبَةَ امْرأتى ! (ياجو) ! اتْرُكْنى الآنْ !

ياجو : [منصرفًا] مَوْلاى ! أستَأذِنُكَ الآنَ بانْ أمْضِى ! ٢٤٥

عطيل : لماذا تزوجتُ ؟ الا إنّ هذا الأمينَ الصَّدُوقَ

بلا شَكٍّ يَشْهَدُ بل ويُحِيطُ باكثرَ مِمَّا يقولُ كَثِيرًا !

ياجو : [عائدًا] مولاىْ ! أرْجُو انْ تَسْمَحَ لى انْ أتوسَّلَ لِمَعَالِيكُمْ

ألاّ تُمعِنَ فى فَحْصِ المَوْضُوعْ ! بلْ أنْ تتْرُكَهُ لِلزَّمَنِ !

حتّى إنْ كانَ الأنسبَ أنْ يرْجِعَ (كاسيو) لوَظيفَتِهِ ٢٥٠

- فهو قَديرٌ وسَيَشْغَلُ منْصِبَهُ بجَدَارَةْ -

ولَعَلَّ الرأْىَ يميلُ لَدَيْكَ إلى أنْ تُمْهِلَهُ بَعْضَ الوَقْت

حتّى ترْقُبَهُ وتُلاَحِظَ كُلَّ أسَالِيبِهْ !

وانظُرْ إنْ كانتْ زَوْجَتُكَ ستَجْهَدُ فى عَرْضِ قَضِيَّتِهِ

وتُلِحُّ وتُلْحِفُ فى عَوْدَتِهِ إلْحَافًا مُتَّصِلاً وقَوِيًا ! ٢٥٥

فَلَعَلّكَ تَشْهَدُ فى ذلكَ ما خَفِىَ عَلَيْك ! وإلى أنْ يَنْجَلِى الأمْر

أرْجُو أنْ تَعْتَبِرَ حَدِيثِى مَنْطِقَ رَجُلٍ مُتَطَفِّلْ --

(فَأنا أعْرِفُ حقًّا أنّى أتَدَخّلُ فيمَا لا يَعْنِينِى !)

وكذَا أتوسَّلُ لِمَعَالِيكُمْ أنْ تَعْتَبِرَ حَلِيلَتَكَ بَرِيئَةْ !

عطيـل : ثِقْ أنّى كَتُومٌ مَالِكٌ زِمَامَ نَفْسى ! ٢٦٠

ياجـو : أرْجُو السَّمَاحَ لى ومِنْ جَدِيدٍ بالذَّهَابْ !

{يخرج ياجو}

عطيـل : هذا الفَتَىَ إخْلاَصُهُ يَفُوقُ كُلَّ حَدّ ! عَلِيمٌ بالطِّبَاعِ كُلِّها !

خَبِيرٌ بالْمُعَامَلاَتِ ما بَيْنَ البَشَرْ ! فإنْ تَسَنَّى لى إثْبَاتُ أنّها تَمرَّدَتْ

(مثل الصُّقُورِ النَّاشِزَهْ) فسوف أقْطَعُ الرَّوابِطَ التى تَشُدُّنى إليْها

حتّى ولَوْ كانتْ نِيَاطَ قَلْبى نَفْسَها ! نَعَمْ ! سأُطْلِقُها ٢٦٥

فَتَهوِى فى مَهَبِّ الرِّيحِ كالصَّقْرِ الشَّرِيدِ لِكَىْ تُلاَقِى
ما تُلاَقِى من مَصِيرْ ! لربّما كانَ السَّبَبْ
سوادَ بَشْرَتى أو افتِقَارِى للأَحَادِيثِ المُنَمَقَّةْ
مثلَ رِجَالِ الأُنْسِ فى المُجْتَمَعِ ! أو ربَّما لأَنَّنى
بَدَأْتُ الانْحِدَارَ فى وَادِى السِّنِين ! وإنْ لَمْ أَخْطُ إلاّ خُطْوَتَيْن ! ٢٧٠
وهكَذَا مَضَتْ ! وهكذا كانَ الخِدَاعُ لى والعَارْ ! ولَنْ أنَالَ رَاحَةً
إلاّ إذَا أبْغَضتُها ! وتلكَ لَعْنَةُ الزَوَاجْ ! اىْ أنْ نَقُولَ
إنّ فى أَيْمَانِنَا هَذِى الكِيَانَاتِ الرَّقِيقَةْ . . لا شَهَوَاتِها !
إنّى لأُوثِرُ أنْ أكونَ ضِفْدَعًا يَحْيَا بِقُوتٍ منْ
بُخَارِ سِرْدَابٍ عَفِنْ . . على اقْتِطَاعِ جَانِبٍ مِمّنْ أُحِبُّ ٢٧٥
للّذِى يُرِيدُ أنْ يَلْتَذَّ بِهْ ! لكنّ ذلكَ ابتلاءُ العُظَمَاءْ !
فَهُمْ أقلُّ توفيقًا من الرَّعَاعِ فى اجْتِنَابِهْ !
بلْ إنّهُ كالمَوْتِ مَحْتُومٌ ولا رَادَّ لَهُ !
كأنَّما على الجَبِينِ سَاعَةَ المِيلاَدِ قَدْ خَطّ القَدَرْ
بأنْ أكُونَ دَيّوثًا ! مَهْلاً فها قد أقْبَلَتْ ! ٢٨٠
لَوْ أنّها خانَتْ لقُلْتُ : الآنَ تَسْخَرُ السَّمَاءُ مِمّا أبْدَعَتْ يَدَاهَا
لا لَنْ أُصَدّقَ أنّها خَانَتْنى !

{تدخل دزدمونة وإميليا}

دزدمونة : ماذا جَرى يا زَوْجِىَ المَحْبُوبَ يا عُطَيْل ؟ تُرَى نَسِيتَ المَأْدُبَةْ ؟
إن الضُّيوفَ من أعْيَانِ قُبْرُصَ الكِرَامِ فى انْتِظَارِكْ ! ٢٨٥

عطيل : مَعْذِرَةً ! إنّى آسِفْ !

دزدمونة : ولماذا هذا الصَّوْتُ الخَافِتْ ؟ هلْ أنتَ مَرِيضْ ؟

عطيل : عندى صُدَاعٌ . . فى جَبِينى . . ها هُنَا !

دزدمونة : بلْ ذَاكَ من فَرْطِ السَّهَرْ ! لابُدّ انْ يَزُولَ حَالاً !
دَعْنى أضعْ رِبَاطًا فَوْقَهُ وسَوْفَ ينتهى الصُّدَاعُ
قَبْلَ انْ تَمُرَّ ساعَةٌ ! ٢٩٠

عطيل : مِنديلُكِ أصْغَرُ مِنْ انْ يَصْلُحْ !

{يسقط المنديل عرضًا من يدها}

لا تَنْشَغِلِى الآنَ بِهِ ! هيّا هيّا ! فَلْنَمْضِ مَعًا !

دزدمونة : يُؤْسِفُنى حقًا انْ تَشْكو هذَا الألَم !

{يخرج عطيل ودزدمونة}

إميليا : يُسْعِدُنى انْ أجِدَ الْمنديلَ هُنا ! ذَلِكَ أوّلُ تَذْكَارِ
يُهْدِيهِ لها ابْنُ المَغْرِبْ ! وكَثِيرًا ما لاَطَفَنى زَوْجى ٢٩٥
ورَجَانِى مِائَةَ رَجَاءٍ أنْ أسْرِقَهُ لَهْ ! بِالْغَرَابَةِ أهْوَائِهْ !
لكنّ المِنْديلَ أثِيرٌ عِنْد السَّيِّدةِ لانّ الرَّجُلَ رَجَاهَا
ان تَحْتَفِظَ بِهِ أبَدًا ! ولذلك فَهْىَ دَوامًا تُبْقِيه بِيَدِها

بلْ تَلْثمُهُ وتُحادِثُهُ ! وإذنْ آخُذُهُ حتّى أنْسجَ منْديلاً آخرَ
يَحْمِلُ نَفْسَ النَّقْشِ علَيْهِ وأُعْطِيهِ لِزَوْجى ! ٣٠٠
لا يَعْلَمُ إلاّ اللهُ بما يَنْوِى أنْ يَفْعَلَهُ بِهْ
فأنا لا أقْصِدُ إلاّ أنْ أُرْضِىَ أهْوَاءَهْ !

{يدخل ياجو}

ياجــو : ما بالُكِ ولِمَاذَا أنْتِ هُنَا وَحْدَكْ ؟
إميليا : لا تَتَسَرّعْ باللَّوْمْ ! فَمَعِى شَىءٌ لَكْ ! ٣٠٥
ياجــو : شىءٌ لى ؟ بَلْ هُوَ شَائِعْ ! فالواقِعُ –
إميليا : ماذا تَقْصِدْ ؟
ياجــو : الزَّوْجَةُ الحَمْقَاءُ أمرٌ شَائِعٌ !
إميليا : أذاكَ كلُّ ما لَدَيْك ؟ إذنْ فما مُكَافَأتى إذا
وَجَدْتُ ذلكَ المِنْدِيلَ لَكْ ؟
ياجــو : أىّ مِنْديلْ ؟ ٣١٠
إميليا : أىُّ منديلْ ؟ أُولىَ هَدَايا المَغْرِبىِّ لِلْفَتَاة (دزْدمُونَةْ) !
ذاكَ الّذى كثيرًا ما طَلَبْتَ أنْ أسْرِقَهُ لَكْ !
ياجــو : وهَلْ سَرَقْتِهِ مِنْها ؟
إميليا : الحقُّ أن (دزدمونه) . . قد أسْقَطَتْهُ سَهْوًا ! ٣١٥
وشاءَ حَظّى أنْ أكونَ حاضِرَةْ . . وهكذا التَقَطْتُهُ انْظُرْ !

ها هو المَنْديلُ !

ياجــو : أَحْسَنْتِ صُنْعًا . . أَعْطِهِ لى !

إميليا : ماذا تُرَاكَ فَاعِلٌ بِهِ حتَى تُلِحَّ طَالِبًا مِنّى اختِلاَسَهُ ؟

ياجــو : [يختطف المنديل من يدها] ما شَأْنُكِ أَنْتِ بِهذَا ؟ ٣٢٠

إميليا : إنْ لَمْ تكُنْ تُرِيدُهُ لِغَايَةٍ مُهِمَّةٍ . . أَعِدْهُ لى !

مسكينةٌ سيّدتى ! لسوفَ يَعْرُوهَا الجُنُونُ حينَ تَفْتَقِدُهُ !

ياجــو : لا تُظْهِرِى عِلْمًا بذلك ! فإنّ لى فيه مَنَافِعْ !

واتْرُكِينى الآنَ وَحْدِى ٣٢٥

{تخرج إميليا}

لسوفَ أُلْقِى ذَلِكَ المَنْدِيلَ فى غُرْفَةِ (كاسيو)

بحيثُ يَعْثُرُ الفَتَى عَلَيْه ! إنّ التّوافِهَ التى تُماثِل الهواءَ خِفَّةً

تبدو لِعَيْنِ منْ يَغَارُ بُرْهَانًا مُؤَكَّدًا

كأنّهُ التّنْزِيلُ أوْ آىُ الكِتَابْ ! وقد يكونُ لِلْمِنْديل فَائِدَةْ !

بَدأَتْ سُمُومِى فى عُرُوقِ المَغْرِبىِّ تَسْتَثِيرُهُ وتُقْلِقُهْ ! ٣٣٠

وكُلُّ وَهْمٍ خَطِرٍ بِطَبْعِهِ كالسُّمِّ نَاقِعْ :

عِنْدَ المَذَاقِ أوّلاً قد لا نَرَى فى الطَّعْمِ ما يُكْرَهْ

لكنّه إنّ ما جَرَى مَجْرَى الدّمَاءِ بِنَا لِيَفْعَلَ فِعْلَهُ

يَغْدو أَتُونًا حَارِقًا كالنَّارِ بالكِبْريتِ مُتّقِدَةْ

هذا الذى تَوَقَّعْتُهُ ! وانظُرْ ! فها هُوَ قَدْ أتَى ! ٣٣٥

{يدخل عطيل}

هَيْهَاتَ أنْ تَهْنَا بِنَوْمٍ ناعمٍ أبدًا مثل الذى صاحَبْتَهُ فى البارحةْ !
حتى وإنْ تَنْشُدِ عِلاَجًا فى عَقَاقِيرِ مُخَدِّرَةٍ قَوِيّةْ
بل فى الحَشِيشِ وشَرْبَةِ الأفْيُونْ !

عطيـل : كذا كذا ؟ تخوننى ؟ أنا ؟ أنا ؟

ياجـو : لا أيّها القائدْ ! أرجوكَ لا تَرْجِعْ لذلك ! ٣٤٠

عطيـل : اغْرُبْ الآنَ عن وَجْهى ! لقد شَدَدْتَنى لآلَةِ التَّعْذِيبْ !
إنى لأُقْسِمُ إنّنى أُفَضِّلُ الخِدَاعَ المُسْتَطِيرْ
على إحَاطَتى ولَوْ بِذَرَّةٍ من الحَقِيقَةْ !

ياجـو : ماذا بكَ يا مَوْلاى ؟

عطيـل : ماذا أعْرِفُ عما اخْتَلَسَتْهُ من السّاعَاتِ لإشْبَاعِ الشَّهْوَةْ ؟
لم أشْهَدْهَا ! لم تَخْطُرْ قَطُّ بِبَالِى بلْ لَمْ تَجْرَحْنى إطْلاقًا ! ٣٤٥
فى اليومِ التّالى نِمْتُ اللَّيْلَ سُبَاتًا بِفُؤَادٍ يَغْمُرُهُ فَرَحٌ وسُرُورْ
لم أتَبَيَّنْ أثرًا لِلقُبُلاَتِ المُخْتَلَسَةِ منْ (كاسيو) فى شَفَتَيْهَا .
قدْ يَتَعَرَّضُ شَخْصٌ ما لِلسَّرِقَةِ فى غَفْلَةْ . .
فإذا لَمْ يَفْتَقِدْ الشَّىْءَ المَسْرُوقْ . . وإذَا لم تُخْبِرْهُ أنْتَ بِهِ
لمْ تكُنْ السَّرِقَةُ قَدْ وَقَعَتْ !

ياجو : يُؤْسِفُنى أنْ أَسْمَعَ ذَلِكَ ! ٣٥٠

عطيل : لوْ دامَ لى جَهْلى لَدَامَتْ لى سَعَادتى !
ولَوْ تَمتّعَ الجميعُ تَحْتَ إمْرَتى
لا بَلْ أحطُّ جُنودِ جَيْشى كلهم بِجِسْمِها الغَضِّ الجَميلْ !
أمّا بِحَالى هَذهِ فَقُلْ وَدَاعًا يا طُمَأْنينَةْ ! إلى الأبَدْ !
وقُلْ وَدَاعًا لِلرّضَا ولِلْكَتَائِبِ التى تَزْهُو رُؤوسُهَا
بِكُلّ خُوذَةٍ علاها الرّيشْ ! ولِلْمَعَارِكِ الكُبْرى التى ٣٥٥
يَزْهُو الطُّمُوحُ بها فَيَبْدُو كالفَضِيلَةْ ! وقُلْ وَدَاعًا للأبَدْ !
للصّاهِلاتِ من خُيُولِنَا والصّادِحَاتِ من أبْوَاقِنَا
وحافِزَاتِ النَّفْسِ من طُبُولِنَا والزّاعِقَاتِ منْ مَزَامِيرِ الجِلادِ فى آذَانِنا !
لِلْخَافِقَاتِ من رَايَاتِنَا الَملَكِيَةْ . . وكُلِّ ما يَزِينُ الحَرْبَ مِنْ
مَجْدٍ ومِنْ شَجَاعَةٍ وكِبْرِيَاءَ أو تَفَاخُرٍ بالمَظْهرِ البَرّاقْ ! ٣٦٠
وأَنْتِ يا مَدَافِعِى الفَتّاكَةْ ! ذاتَ الحُلُوقِ الواسِعَةْ –
تلكَ التى تُحاكِى فى الهَدِيرِ ذَلِكَ الرَّعْدَ المُدَوّى
مِنْ فَمِ الخَالِدِ (جوبيتر) ! هذا وَدَاعى لِلْجَمِيعْ !
: قد انْتَهى اشْتِغَالُ صَاحِبِكُمْ عُطَيْل بالحُروبْ !

ياجو : هل ذَاكَ يا مَوْلاَىَ مُمْكِنْ ؟ ٣٦٥

عطيل : انْتَبِهْ يا وَغْدُ لى ! لابُدّ أنْ تُثْبِتَ لى أنّ حَبِيبتى أنا . . عَاهِرَةْ !

بل لا مَنَاصَ منْ ذلكْ ! جئْنى ببُرْهانٍ أشَاهِدُهُ بعَيْنى
هذا وإلاّ ! أصْلَيْتُكَ الذى يَهُبُّ منْ شُوَاظِ غَضْبَتى
حتّى لتَرْجو انْ تكونَ قدْ خُلقْتَ كَلْبًا !

ياجــو : هل وَصَلَ الأمْرَ إلى هذا الحدّ ؟

عطيــل : أرِنى ذَلكَ رأْىَ العَيْن ! أو فَلْتَأْتِ – إذا استَعْصَى ذَلكْ – ٣٧٠
بِدَليلٍ لا يَسْمَحُ بِشَوَائِبَ منْ شَكٍّ أو خَلَلٍ فى الإثْبَاتْ
ذاكَ وإلاّ ذُقْتَ الوَيْلَ وأدْرَكْتَ نِهايَةَ عُمْرِكْ !

ياجــو : مولاىَ أيّها النَبيلْ –

عطيــل : إنْ كُنْتَ تَقَوَّلْتَ عَلَيْها لتُعَذّبَنى لا اكثَرْ
فتَأكّدْ انّ صَلاتَكَ لَنْ تَشْفَعَ أو تَنْفَعَ بعدَ الآن ! بلْ لَنْ يُجْدِى ٣٧٥
النَّدَمُ أو التَّوْبةْ ! فَلَسَوْفَ أصُبُّ الرُّعْبَ على
رأْسِ الرُّعْبِ بِقَلْبِكْ! بل أفْعَلُ ما قد يَجْعَلُ مَنْ فى المَلأِ الأعْلى
يَبْكُونَ عَلَيْك ! ويَشلّ الأرضَ من الرّهبَةِ من جُرْمِكْ !
إذْ لَنْ تَلْقَى فى الآخِرَةِ عَذَابًا أقْسَى وأشَدَّ نكالاً مما أُنْزِلُهُ بِكْ !

ياجــو : ارْحَمْنى يا رَبّ ! عَفْوَكَ ورِضَاكَ إلهى ! هَلْ أنْتَ رَجُلْ ؟ ٣٨٠
هل تَمْلكُ رُوحًا أوْ إحْسَاسًا ؟ كانَ اللهُ بعَوْنكْ !
أرْجُوكَ أقِلْنى منْ هذا المَنْصِبْ ! ما أتْعَسَنى
انْ عِشْتُ فَحَوّلْتُ أمَانَةَ قَلْبى لرَذيلَةْ !

ما أبشع هذى الدنيا ! ولتَشْهدْ يا خَلْقُ ! انْتبِهُوا! لا أمْنَ لِمَنْ
يَصْدُقُ أو يُخْلصْ ! أشْكُرُكَ على هذا الدَّرْسِ النَّافعْ ! ٣٨٥
وشِعَارِى مُنْذُ الآنَ إذَنْ الاّ أُضْمِرَ حُبَّ صَدِيقٍ ما –
ما دامَ الحُبُّ بِهِ هذا الخَطَرُ الدَّاهِمْ !

عطيل : كلاّ ! لا تتْرُكْنى ! كانَ عَلَيْكَ مُصارَحَتى لا شَكّ !

ياجو : بلْ كانَ علَىَّ الحِرْصُ أو الحِكْمَةْ ! فَمُصَارَحَةُ النَّاسِ حَمَاقَةْ
لا تأْتى بِثِمَارٍ مَرْجُوَّةْ !

عطيل : قسمًا بالدُّنْيا! إنّى لأرَى امْرأتى مُخْلصةً وأراها لَيْسَتْ مُخْلِصةً ! ٣٩٠
وأظُنُّكَ بَرًا ووَفِيًا وأظُنّك لَسْتَ كذلكْ ! لابُدّ إذَنْ
مِنْ بُرْهانٍ ما ! كنتُ أرَى فى الإسْمِ النُّضْرَةَ والإشْرَاقْ
حتّى لَيُوَازِى وَجْهَ (ديانا) {ربة هذا البدر الساطع !}
أمّا الآنَ فَأصْبَحَ أقْتَمَ مُسْوَدًا
مثلَ مُحيّاىَ أنَا !
أنّى لى بِحِبَالِ المِشْنَقَةِ أو السكين
أو بالسُّمِّ أو النّارِ أو اليَمِّ لأُغْرِقَ نَفْسى ! لنْ أصْبِرَ أوْ ٣٩٥
أتَحَمّلَ ذلك ! مَنْ لى بِدَلِيلٍ يَحْسِمُ أمْرِى كىْ يُرْضِيَنى ؟!

ياجو : الواضحُ يا مولاىْ ، انّ مَشَاعِرَكَ طَغَتْ حتى نَهَشَتْكْ !
وأنَا أنْدَمُ لإثَارَةِ ذلكَ فيكْ ! تَبْغِى بَعْضَ دَلِيلٍ حاسِمْ ؟

عطيل : أبغى ؟ لا ! بلْ لابُدْ من البُرْهان !

ياجو : لَكَ هذا ! لكنْ كَيْف ؟ كيفَ يكونُ رِضَاكَ وأىّ دَليلٍ تَبْغيه ؟ ٤٠٠
أتُريدُ بأن تَشْهَدَ ما يَجْرى بعُيُونكَ أثْناءَ مُبَاضَعَةٍ ما ؟

عطيل : الموتُ والهَلاكُ ! وَاهًا لى !

ياجو : يَصْعُبُ ، فى ظَنّى ، تَدْبيرُ الأمْر ! أىْ انْ آتىَ بهمَا
فى هَذى الحالْ ! إذْ يَتَعَذّرُ أنْ يَنْظُرَ إنْسَانٌ آخَرُ فعْلَهُمَا
وهما فى المَضْجَع – لَعَنَهُمَا الله إذا كانا فى تلْكَ الحَالْ ! ٤٠٥
ماذا نَفْعَلُ بل كيفَ يكونُ التّدْبيرُ إذَنْ ؟ ماذا يُمْكنُنى قَوْلُه ؟
أينَ دَليلُكَ ورضَاكْ ؟ فَمُحَالٌ أنْ تَشْهَدَ ذلك حتّى لو كانا
فى فِسْقِ الماعزِ أو شَهْوةِ ذِئْبٍ أو شَبَقِ القِرَدَةْ !
حتّى لو كانا فى حُمْقِ الجَهْلِ ونَشْوَةِ من شَرَب كثيرًا ٤١٠
حتّى غابَ عنِ الوَعْى ! لكنْ دَعْنى أذْكُرْ
انّ دَليلَكَ مُحْتَمَلٌ إنْ سَنَحَتْ أحْوَالٌ تُرْجحُ
ما اتّجَهَ إليْه الظَنُّ وتَدْفَعُنا دَفْعًا لوُلُوجِ البَابِ
إلى ما كانَ حَقيقَةْ !

عطيل : هَبْنى بُرْهَانًا مَقْبُولاً يَقْطَعُ بِخيَانَتِها ! ٤١٥

ياجو : أنَا أبْغِضُ هذا التّكْليفَ ! لكنْ ما دُمْتُ انْسَقْتُ بهذا الأمْرِ
مَدْفُوعًا بِصَرَاحَتِىَ الحَمْقَاءِ وحُمْقِ الحُبِّ

فَلنْ أتَرَاجَعْ ! كنتُ أخيرًا ألْتَمِسُ النَّوْمَ إلى جَانِبِ (كاسيو)
ونَفَى عنّى ألَمٌ فى الضِّرْسِ نُعَاسَ اللَّيْل - ٤٢٠
بعضُ النَّاسِ لَهُمْ ألْسِنَةٌ تُفْصِحَ عن مكنُونِ خوَاطِرِهِمْ فى
أثْنَاءِ النَّوْم . . والسَّيِّدُ (كاسيو) مِنْهم !
فى أثْنَاءِ النَّوْمِ سَمِعْتُ الرَّجُلَ يَقُول : "حَبِيبَتِى يا (دِزْدِمُونَةْ) !
لِنَأخُذْ الحَذَرْ ! ولنُخْفِ حُبَّنَا عَنِ العُيُونْ !" ٤٢٥
وإذَا هُوَ يا مَوْلاىْ ، يُمْسِكُ بِيَدِى بلْ يَعْصُرُهَا ويَصِيحْ :
"أنتِ يا مَخْلُوقَةً جَمِيلةْ !" ثم يُقَبِّلُنى
قُبُلاَتٍ بَادِيَةَ العُنْفِ كأنَّ الرَّجُلَ انْتَزَعَ القُبُلاَتِ النَّامِيَةَ على
شَفَتَىَّ بِقُوَّةِ من يَنْتَزِعُ النَّبْتَةَ من تُرْبَتِها !
ثم يَمِيلُ فَيُلْقِى بالسَّاقِ على فَخِذى ٤٣٠
بل يَتَنَهَّدُ ويُوَاصِلُ تَقْبِيلَهْ . . ثم يَصِيحُ وَيَهْتِف
"ما ألْعَنَ الأقْدَارَ إذْ وَهَبَتْك لِلْمَغْرِبىّ !"

عطيل : يا لَلْبَشَاعَةْ ! يا لَلْبَشَاعَةْ !

ياجو : لا لا ! لَمْ يَكُ ذَلِكَ إلاّ حُلْمًا !

عطيل : لكنّه يُشِيرُ للّذى جَرَى منْ قَبْل !

ياجو : هو لا شَكَّ مَثَارُ شُكُوكٍ مُرَّةْ ! حتّى إنْ لمْ يكُ غَيْرَ مَنَامْ ٤٣٥
بلْ ويُؤَيِّدُ تأييدًا أنصَعَ أىَّ دَلاَئِلَ أُخْرَى غيرَ وَثِيقَةْ

عطيـل : ولَسوفَ أُمزِّقُ تلكَ المرْأةَ تمزيقًا !

ياجـو : لا ! أرْجُو انْ تتَحلّى بالحِكْمةِ! إذْ لمْ نَشْهَدْ بعدُ وقَائعَ مَلْمُوسَة !
فَلَقَدْ تثْبُتُ عِفّتُها عِنْدكَ فيما بعْد . أخْبِرْنى الآنَ فَحَسْب : ٤٤٠
هل شاهَدْتَ بِيَدِ زَوْجَتِكَ ببَعْضِ الاحْيَانْ
مِنْديلاً مَنْقُوشًا بتَصاوِيرِ ثِمَارِ فَرَاوْلَةْ ؟

عطيـل : بل إنّنى أهْدَيْتُهُ لَها ! وكانَ أوّلَ الهَدَايَا مِنْ يَدى !

ياجـو : لمْ أكُ أدْرِى ذلك ! لكنّى شاهدتُ مَثِيلاً لَهْ –
لا شَكَّ لَدَىَّ بانّ المِنْديلَ هُوَهْ – مع (كاسيو) ٤٤٥
يَمْسَحُ لِحيَتَهُ اليَوْمَ بِه !

عطيـل : إنْ كانَ هُوَ المِنْديلْ –

ياجـو : إنْ كانَ هُوَ المِنْديلْ ، أو كانَ سِوَاهُ مِمّا كانَ لَهَا ،
فهو دليلُ إدَانَةْ ! ويُضَافُ إلى كُلِّ دَلِيلٍ غَيْرِهْ !

عطيـل : لوْ كانَ لِلْعَبْدِ الحَقِيرِ أرْبَعُونَ ألْفَ رُوحْ !
إزْهَاقُ رُوحٍ وَاحِدَةْ . . أمْرٌ هزيلٌ لا يُنَاسِبُ انْتِقَامِى ! ٤٥٠
الآنَ قَدْ تَبَيّنْتُ الحقيقةْ . . لا شَكَّ أنّها خَانَتْنِى !
اسْمَعْ إذَنْ يا (ياجو) : إنّى لأنْفُثُ فى زَفِيرِى هكذا
ما كانَ مِنْ حُبّى القَدِيمِ الأحْمَقِ ! قد انْتَهى !
يا أيُّها الثّأرُ البَهِيمُ انْهَضْ وغَادِرْ كَهْفَكَ الأجْوَفْ !

وأنتَ يا مَلكَ الهَوَى ! انزِلْ هُنا عَنْ تَاجِكَ الأَسْمى وعن ٤٥٥
عَرْشِكَ فى قَلْبِى . . إلى سُلْطَانِ بُغْضٍ مُسْتَبِدّ !
ولتَمتَلِئْ يا صَدْرُ بالّذى حَمَلْتَهُ وسَوْفَ تَحْمِلُهْ
من فَتْكِ أَلْسِنَةِ الأَفَاعِى السَّامَّةْ !

{يركع عطيل}

ياجـــو : أَرْجُوكَ اهْدَأْ واصْبِرْ !

عطيـــل : بلْ ذاكَ نِدَاءُ الدَّمِ يا (ياجو) ! الدَّمُ والدَّمْ !

ياجـــو : الصَّبْرَ أَقُولُ فَقَدْ تَعْدِلُ عن مَوْقِفِكَ غدًا !

عطيـــل : أبدًا يا (ياجو) ! بلْ إنّى مثلُ البَحْرِ الأَسْوَدِ ٤٦٠
إذْ تَنْدَفِعُ التَّيَّارَاتُ البارِدةُ بِهِ بِحَوَافِزَ لا تَهْدَأُ
لا تَشْعُرُ بالجَزْرِ ولا العَوْدَةِ لِوَرَاءِ
بل تَنْطَلِقُ إلى بَحْرِ المَرْمَرَةِ وَعَبْرَ مَضِيقِ البُسْفُورْ !
ذاكَ إِذَنْ شَأْنُ خَوَاطِرِىَ الفَتَّاكَةْ !
إذْ تَنْطَلِقُ بِعُنْفٍ لا تَنْظُرُ أبدًا لِلْخَلْفِ !
لا تَهْبِطُ او تَسْتَسْلِمُ لِغَرَامٍ وَادِعْ ٤٦٥
حتّى يَبْتَلِعَ الحَمْأَةَ ثَأْرٌ جَبّارٌ شَاسِعْ !
أُقْسِمُ بِسَمَاءٍ صَافِيَةٍ كالمَرْمَرِ هَذَا القَسَمَ
وأَقْطَعُ هذا العَهْدَ على نَفْسِى بِصَفَاءِ جَلاَلَتِهِ وقَدَاسَتِهِ !

ياجــو : رُوَيْدَكَ لا تَنْهَضْ الآن !

{يركع ياجو}

الا فاشْهَدِى يا نُجُومَ السَّماءِ التى تَتَوَهَّجُ من فَوْقِنَا للأَبَدْ ! ٤٧٠
وأنتِ عَنَاصِرَ هذى الطَّبِيعَةِ مِنْ حَوْلِنَا ! الا فاشْهَدِى
أنّ (ياجو) يُكَرِّسُ أقْصَى ذكاء لَدَيْهِ وسَاعِدَهُ وفُؤَادَهْ
لإحْقَاقِ حَقِّ عُطَيْلٍ وإنصافِهِ بعدَما جَاءَهُ مِنْ أَذَىً !
وسوفَ أكونُ مُطيعًا بِكلِّ التَّعَاطُفِ والإشْفَاقِ
لأىِّ أَوَامِرَ مِنْهُ ولَوْ كانَ أَمْرًا بِسَفْكِ الدِّمَاءْ ! ٤٧٥

{ينهضان}

عطيــل : أشْكُرُكَ على هَذَا الحُبِّ . .
لا شُكْرًا أجْوَفَ بل بِعَطَاءٍ مَمْدُودٍ وسَخِىّ !
ولسوفَ أُكَلِّفُكَ الآن بما يُثْبِتُ هذا الحبّ !
دَعْنِى أَسْمَعُكَ تقولُ خِلاَلَ ثَلاَثَةِ أَيَّامٍ
أن المدعو (كاسيو) قد وافاهُ الأَجَلُ المَحْتُومْ

ياجــو : إن صَدِيقى ماتْ ! وسأَقْتُلُهُ تَنْفِيذا للأَمْرِ ! ٤٨٠
لكنْ أتَمَنّى لوْ أبْقَيْتَ عليها !

عطيــل : فَلْيَلْعَنْهَا الله ! الدَّاعِرَةُ الشَّهْوَانِيَةْ ! فَلْيَلْعَنْهَا الله !
هيّا حتّى نَنْفَرِدَ بِأَنْفُسِنا . ولَسَوْفَ أكونُ بِخَلْوَةْ

حتى أنتقىَ الأُسلوبَ الأمثلَ والأسرعَ

لِهلاكِ الحسناءِ الشيطانةْ ! قد أصبحتَ مُلازِمىَ الآنْ ! ٤٨٥

ياجــو : أنا مِلكُ يمينِكَ للأبدِ ! {يخرجان}

المشهد الرابع

{ نفس المنظر }

(تدخل دزدمونة وإميليا والمهرج)

دزدمـونة : هل تعرف يا غلام أين يسكن الملازم كاسيو ؟

المهـرج : لا أجرؤ على القول بأنه يسكن !

دزدمـونة : لماذا يا رجل ؟

المهـرج : لأنه جندى ، والجنـدى لا يعـرف السكون ! فـإذا قلت إنه ساكن . . فسوف يطعننى ! ٥

دزدمـونة : إذن أين ينزل هنا ؟

المهـرج : إذا قلت لك إنه ينزلُ كذبت عليك . . فهو لا ينزل عن شىء أبدًا !

دزدمـونة : ألا يمكن التفاهم مع هذا الرجل ؟

المهـرج : أنا لا أعرف أين ينزل ! وإذا اخترعت له ما ينزل عنه ، وقلت إنه ينزل عن هذا هنا أو ينـزل عن ذاك هناك . . كذبت كـذبًا صريحًا ! ١٠

دزدمونة : هل تستطيع أن تستفسر عن ذلك ، وتعرف مكانه من الناس ؟

المهرج : سأسأل الناس عن مكانه . . أى أطرح أسئلة وأتلقى إجابات !

دزدمونة : ابحث عنه واطلب منه أن يأتى إلى هنا ، وقل لـه إننى نجحت ١٥
في استعطاف زوجي باسمه ، وأرجو أن تعود المياه لمجاريها .

المهرج : أداء ذلك فى طوق الإنسان ! وهكذا سأحاول أداء ذلك !

{يخرج}

دزدمونة : (إميليا) ! أَيْنَ تُرَى ضاعَ المِنْدِيلْ ؟

إميليا : لا أدْرِى يا مَوْلاتىِ ! ٢٠

دزدمونة : كنتُ أُفَضِّلُ أنْ أَفْقِدَ كيسَ نُقُودِى مُمْتَلِئًا دِينَارَاتْ !
لَوْلاَ أنّ ابنَ المَغْرِبِ زَوْجى شهمٌ لم يَجْعَلْ فيه البَارِئُ مَيْلاً
للغَيْرَةِ مثلَ الحُقَرَاءِ لهَاجَ ومَاجْ !
بلْ لأَسَاءَ الظَّنّ بى !

إميليا : أوَلَيْسَ غَيُوراً ؟ ٢٥

دزدمونة : منْ ؟ زَوْجِى ؟ أَعتَقِدُ بأنّ حَرَارَةَ شَمْسِ بِلاَدِهْ
طَهَّرَتْ النَّفْسَ لَدَيْهِ منْ أَخلاَطِ البَدَنِ الفَاسِدَةِ !

إميليا : ها قدْ أَقْبَلَ !

{يدخل عطيل}

دزدمونة : لنْ أَتْرُكَهُ الآنْ ! فَلْتَسْتَدْعِى (كاسيو) لمقَابَلَتِهْ

ما حالُكَ يا زَوْجِي الأكْرَمَ ؟

عطيـل : لا بأسَ زَوْجَتِي الكَرِيمَةْ ! [جانبًا] ما أصْعَبَ التَّظَاهُرْ !

وكيفَ حالُ (دِزْدِمُونَةْ) ؟ ٣٠

دزدمونة : لا بَأْسِ سَيِّدِى الكَرِيمْ !

عطيـل : هاتِ يَدكْ ! تِلْكَ يَدٌ غَضَّةْ . . نَدِيَةْ !

دزدمـونة : لم تَعْرِفْ بَعْدُ جَفَافَ الشَّيْخُوخَةِ أو سِمَةَ الأَحْزَانْ !

عطيـل : ذاكَ دَلِيلُ الخِصْبِ ويُفْصِحُ عن قَلْبٍ مُتَحرِّرْ

هذى اليَدُ بحرَارَتِها ونَدَاهَا تَتطَلَّبُ تَقْيِيدَ الحُرِّيَّةْ ! ٣٥

تَتطَلَّبُ صَوْمًا وصَلاةً واسْتِغْرَاقًا فى طَلَبِ الغُفْرَانْ !

إنَّ بهَا شَيْطَانًا **شَـابًّا** يَنْضَحُ بالعَرَقِ وما أكْثَرَ ما يَعْصِى الله !

تِلْكَ يَدٌ طَيِّبَةٌ لا تَمْنَعُ أو تُخْفِى شَيْئًا !

دزدمـونة : لَكَ ، لا شَكَّ ، القَوْلُ بهذا ! ٤٠

فَهِىَ يدٌ وَهَبَتْكَ فُؤَادِى !

عطيـل : تِلْكَ يَدٌ ذاتُ سَخَاءْ ! فى الماضِى كانَ القَلْبُ يُقَدِّمُ لِلْمَحْبُوبِ يَدًا

أما الآنَ فَرَمْزُ الحُبِّ يَدٌ لا قَلْبْ !

دزدمـونة : لا أدْرِى ما تَتَكَلَّمُ عنْه ! هيَّا الآنْ ! أوْفِ بوَعْدِكْ !

عطيـل : ما ذاكَ الوَعْدُ إذَنْ يا كَتْكُوتَهْ ؟ ٤٥

دزدمونة : أرْسَلْتُ إلى (كاسيو) أطْلُبُهُ لمُحَادَثَتِكْ !

عطيل : عِنْدى زُكَامٌ بَالِغُ الوَطْأةْ .. فَهَلْ تُعيرينى إذَنْ منْديلَكْ ؟

دزدمونة : ها هُوَ ذَا !

عطيل : لا ! ذاكَ الذى أعْطَيْتُهُ لَكْ ! ٥٠

دزدمونة : لكننى لا أحْمِلُهْ !

عطيل : لا تَحْمِلينَهْ ؟

دزدمونة : الحقُّ لا يا سيِّدى !

عطيل : ذَلِكَ خَطَأٌ ! ذاك المِنْديلْ – أعْطَتْهُ إلى وَالِدَتى امْرَأةٌ غَجَرِيَّةْ !

كانتْ سَاحِرَةً وتكادُ تُحيطُ بما يَجْرِى بِسَرَائِرِ خَلْقِ الله ! ٥٥

نَصَحَتْها الاّ تَفْقِدَهُ إذ ما دَامَتْ تَحْمِلُهُ

فَلَسَوْفَ تَظَلُّ لها فِتْنَتُها ويَظَلُّ خُضُوعُ أَبِى الكَامِلُ لِهَوَاهَا !

أمّا إنْ فَقَدَتْهُ أو أهْدَتْهُ إلى إنْسَانٍ آخَرَ

فَلَقَدْ تَنْظُرُ عَيْنُ أبى نَظْرَةَ بُغْضٍ ونُفُورٍ منْها

ولقَدْ يتَّجهُ القَلْبُ بِهِ لِتَصَيُّدِ أهْوَاءٍ أُخْرَى ! ٦٠

أعْطَتْنِى أُمّى هذا المِنْديل – لَحْظَةَ انْ وافَاهَا الأجَلُ

وأوْصَتْنِى انْ أُعْطِيَهُ منْ أتَزَوَّجُها حينَ يَحِينُ زَوَاجِى

وأطَعْتُ وَصِيَّتَها ! وعَلَيْكِ إذَنْ أنْ تَهْتَمِّى بِهْ !

وعَلَيْكِ رعايتُه حتّى يُصْبِحَ أغْلَى من إنْسَانِ العَيْنِ لَدَيْك !

أمّا إنْ ضاعَ المنديلُ – أو أهْدَيْتِ المنديلَ لِغَيْرِكْ – ٦٥
فَكَفِيلٌ بِهلاكِ لا يَعْدِلُهُ شئٌ آخَرْ !

دزدمونة : هل هَذَا مُمْكِنْ ؟

عطيل : هذا صَحِيحٌ ! فى نَسْجِهِ سِحْرٌ خَفِىّ ! خاطَتْهُ عَرَّافَهْ
شَهِدَتْ مَدَارَ الشَّمْسِ فى الأكْوَانِ مائتَىْ مَرَّةْ !
بَثَّتْ به إلْهَامَها مِنْ وَحْيِ كُلِّ نُبُوءَةْ ! ٧٠
القزُّ فى خُيُوطِهِ مِنْ بَطْنِ ديدانٍ مُقَدَّسَةْ !
وصِبْغَتُهْ – من بَعْضِ مُومْيَاوَاتِ فِرْعَوْنٍ قديمْ –
وعُصَارَةٌ من ذَوْبِ قَلْبِ عَذْرَاوَاتْ
بَرَعتْ بها أيْدِ صَنَّاعٌ مَاهِرَةْ !

دزدمونة : حَلَّفْتُكَ هلْ هذا حَقّ ؟

عطيل : بلْ أصْدقُ حقٌّ وإذنْ . . لا بُدَّ من الحِرْصِ على المِنْديل !

دزدمونة : بلْ أتَمنّى والله . . أنْ ما وَقَعَتْ عَيْناىَ عَلَيْه قَطْ ! ٧٥

عطيل : حقًّا ؟ لِمَ ذَلكْ ؟

دزدمونة : ما سِرُّ تَقَطُّعِ ألْفَاظِكَ والعَجَلَة والإلْحَاحِ بها ؟

عطيل : هل فُقِدَ المِنْديل ؟ هل ضَاعْ ؟ قُولى : هل تاهَ إذَنْ عن بَصَرِكْ ؟

دزدمونة : فَلْيَرْحَمْنَا الله !

عطيل : ماذا قُلْتِ ؟ ٨٠

دزدمونة : لم يَضِعِ المنْديلُ ولكنْ – فَلْنَفرِضْ ذَلكْ – ماذا فى ذلك ؟

عطيل : هكذا ؟

دزدمونة : بلْ لم يَضِعْ أقُولُ لَكْ !

عطيل : فَلْتُحْضِرِيهِ إذَنْ ! أريدُ أنْ أرَاهْ !

دزدمونة : لا شَكَّ سَيِّدِى ! وأَستَطِيعُ أنْ آتى بِهِ .. فى غَيْرِ هذا الوَقْتِ !
ما تِلْكَ إلاّ حِيلَةٌ تُرِيدُ أنْ تَشْغَلَنِى بها عمَّا طَلَبْت ! ٨٥
أرْجُوكَ فَلْتُعِدْ (كاسيو) إلى مَنْصِبِه !

عطيل : أَبْغِى ذَاك المنْديل ! نَفْسِى تُوجِسُ خِيفَةْ !

دزدمونة : لا تَتَجَاهَلْ مَوْضُوعِى ! لَنْ تَجِدَ رِجَالاً أقْدَرَ مِنْه !

عطيل : المنْدِيلْ !

دزدمونة : أرْجُوكَ تَحدَّثْ عنْ (كاسيو) ! ٩٠

عطيل : المنْدِيلْ !

دزدمونة : رَجُلٌ يُخْلِصُ فى حُبِّكَ دَوْمًا وعلَيْه بَنَى سَعْدَهْ !
قَاسَمَكَ حيَاةَ الأَخْطَار

عطيل : المنْديل !

دزدمونة : والله لقدْ أخْطَأتَ بِحَقِّهْ !

عطيل : قسماً بالله ! ٩٥

{ يخرج عطيل }

إميليا : ألاَ يَغَارُ ذَلكَ الرَّجُلْ ؟

دزدمونة : بلْ ما شَهِدْتُ قَبْلَ الآنَ ذَاكَ مِنْه !

لا شَكَّ أنّ بالمنْديلِ سراًّ مُدْهِشًا غَرِيبًا !

وما أَشَدَّ ما أتَانى من تَعَاسَةٍ لِفَقْدِهِ !

إميليا : لا يَمْضِى عامٌ أو عامانْ . . حتى يَسْقُطَ كُلُّ قِنَاعٍ يَلْبَسُهُ الرَّجُلُ! ١٠٠

ما الرَّجُلُ سِوَى مَعِدَةْ . . والمَرْأةُ لا تَعْدُو بَعْضَ طَعَامٍ

يَأْكُلُهُ فى نَهَمٍ حتى يَشْبَع . . فإذا امْتَلأَ إذا هُوَ يَلْفِظُهُ لَفْظًا !

{يدخل ياجو وكاسيو}

هذا (كاسيو) مَعَ زَوْجِى

ياجو : لا ! لا أرَى سَبِيلاً غَيْرَ هَذا ! وذاكَ فى يَدَيْها وَحْدَهَا !

اذْهَبْ وعاوِدْ الإلْحَاحْ ! وَفَّقَكَ الله ! ١٠٥

دزدمونة : مَرْحَبًا (كاسيو) الكَرِيم ! ما وَرَاءَكَ ؟

كاسيو : سيدتى ! قَضِيَّتِى نَفْسُها ! أرْجُوكِ تَحْقِيقَ رَجَائِى

بِبَذْلِ جُهْدِكِ المَشْكُورِ كىْ أعُودَ لِلْحَيَاةِ

عِنْدَمَا يعودَ حُبُّهُ لِصَاحِبٍ يُنْزِلُه بلا تَوانٍ دَائماً

فى قَلْبِهِ أعْلى المَنَازِلْ ! لا أقْبَلُ التَّأخِيرَ يا سيّدتى ! ١١٠

لَوْ أنّهُ يرىَ أنّ الّذى اقْتَرَفْتُهُ إثْمٌ خَطِيرٌ قَاتِلٌ

مِنَ المُحَالِ أنْ يَفْدِيَهُ - حتّى يَعُودَ لِى الرِّضا -

ما كنتُ قدْ أسْلَفْتُ من خِدْمَة ،
أو ما أُعَانِى اليَوْمَ من نَدَم وحُزْن ،
أو ما اعتَزَمْتُه غَداً من باهِرِ الأَعْمَالْ ، ١١٥
فَلْيَتَهُ يقولُ لى كىْ أستَرِيحَ أوْ أرُوضَ نَفْسى مُرْغمًا
على احْتِرافِ حِرْفَةٍ أُخرى
تَجُودُ بالصَّدقَاتِ فيها ربَّةُ الأَقْدارْ !

دزدمونة : وا أسفًا يا (كاسيو) يا أنْبَل خَلْقِ الله !
إنْ دِفَاعِى عَنْك يُوَاجهُ آذَانًا صَمَّاء لَدَيْه ! ١٢٠
زَوْجى اخْتَلَفَ كَثِيرًا عمّا كانَ عليْه! وانْحَرفَ الطَّبْعُ لَدَيْه كَثيرًا !
ولو امْتَدّ التَّغْيِيرُ منَ البَاطِنِ للظَّاهِرِ ما كنتُ عَرَفْتُهْ !
إنّى اقْسِمُ بِجَميعِ المَلأ الأَعْلى إنّى أحْسَنْتُ دفَاعى
وبَذَلْتُ قُصارَى جُهْدِى حتّى كِدْتُ أجُرُّ على نَفْسى
غَضَبَ الرَّجُلِ لَمَا صَارَحْتُ بِهِ ! لابُدَّ من الصَّبْرِ الآنْ ! ١٢٥
وسأفْعَلُ قطْعًا ما فى طَوْقى ،
بلْ أكثرَ مما أجْسُرُ أنْ أفْعَلَهُ منْ أجْلى !
أرْجُو انْ تكْتفِىَ بِهَذا الآنْ !

ياجـو : هلْ مَوْلاَىَ إذَنْ غَاضِبْ ؟

إميليا : لَقَدْ مَضَى مُنْذُ هُنَيْهَةْ . . وبِه قَلَقٌ لا شكَّ غَرِيبْ ! ١٣٠

ياجو : هَلْ يُمكنُ أن يَغضَبَ مَوْلاَىَ ؟
إنّى شاهَدْتُ المدْفَعَ وهو يُطِيحُ بِجُنْدِ الرَّجْلِ المُصْطَفّةْ
والطَّلْقَةُ تَهْبِطُ كالشّيْطانِ لتَقْذِفَ فى الجَوّ اخًا يَقِفَ جِوَارَهْ
[وهُوَ الثّابتُ لم يَتَزَحْزَحْ !] أتُراهُ إِذَنْ غَضِبَ الآنْ ؟
لابُدّ بانْ الامْرَ خَطِيرٌ حقًا ! الآنَ سَأمْضِى لِمُحادثَتِهْ ١٣٥
لو كانَ لَدَيْهِ غَضَبٌ فالامْرُ مُهِمٌّ لا شَكّ !

دزدمونة : أرْجُوكَ اذْهَبْ وانظُرْ ما الأَمْر !

{يخرج ياجو}

لا شَكَّ أنْ ذاكَ من شئُونِ الدّوْلَة ! فإمّا مِنْ شئُون البندقية
أو قُلْ مُؤَامَرَةٌ ولمْ تَنْجَحْ ولم يَعْرِفْ بها إلاّ هُنا فى قُبْرُصْ !
لا شَكَّ أنّ ذاكَ قَدْ عكرَّ صَفْوَهْ ! فى هَذِهِ الأحْوَالِ قد ١٤٠
تَنْشَغِلُ النُّفُوسُ بالصَّغَائِرْ، وإنْ تكنْ ذَوَاتَ غَايَاتٍ كبيرةٍ وساميةْ!
هذا هُوَ الوَاقِعْ ! فإنْ أَحَسَّ المَرْءُ فى إصْبَعِهِ أَلَمًا
أَحَسّ بالآلاَمِ فى أعْضَائِه الصَّحيحَةْ !
لا يَنْبَغى بانْ نَظُنَّ انّ أَهْلَ الأرْضِ آلِهةْ ! لا بَلْ والاّ نَنْتَظِرْ ١٤٥
انْ يَستَمِرَّ صَفْوُهُمْ كشَأْنِهِمْ فى لَيْلَةِ الزِّفَافْ !
إنّى ارتكبتُ يا (إميليا) ذلكَ الخَطَأْ ! إذْ إنَّ رُوحى
(وإنْ أكُنْ مِنْ غَيْرِ خيرَةِ الجُنُود) قَدْ

أدانَتْ القَسْوَةَ فيه ظُلْمًا !		١٥٠

لكنّنى أَثَّرتُ فى الشُّهودِ حتّى كَذَبُوا

فأصْدَرَ القُضَاةُ حُكْماً بَاطِلاً

إميليا : أَدْعُو اللهَ بالاَّ يَعْدُو الأمْرُ شئُونَ الدَّوْلَةْ -

وَفْقًا لِظُنُونكِ ، اىْ الاّ يَرْجِعَ لِتَغَيُّرِ مَوْقِفِهِ منْكْ

أو ما يَعْبَثُ بِخَيَالِ الرَّجُلِ مِنَ الغَيْرَةْ !		١٥٥

دزدمونة : وَيْحى ! لَمْ أَفْعَلْ ما يَسْتَوْجِبُ هذى الغَيْرَةَ منْهُ قَطْ !

إميليا : نَفْسُ الغَيُورِ لا يُجْدِى بِهَا المَنْطِقْ ! فلا يَغَارُ من يَغَارُ

لأنّهُ رأى ما استَوْجَبَ الغَيْرَةْ !

فَهَذِهِ الغَيْرَةُ وَحْشٌ شَائِهٌ يُنْجِبُ نفسَهْ !

لا بلْ ويُولَدُ دُونَ أُمّ !		١٦٠

دزدمونة : فَلْيُبْعِدْ رَبُّ الكَوْنِ إِذَنْ هذا الوَحْشَ الشَّائِهَ عَنْ نَفْسِ عُطَيْل !

إميليا : آمينَ يا مَوْلاتِى !

دزدمونة : إنّى ذاهبةٌ يا (كاسيو) ابحثُ عنه ! ولْتَبْقَ هُنَا

وتَمَشَّى قُرْبَ مكَانِى . إنْ كانَ مِزَاجُ الرَّجلِ كما أَرجُوُ

سأُفَاتِحهُ فى أمْرِكَ وأحَاوِلُ قَدْرَ الطَّاقَةِ انْ أَستَعْطِفَهُ !		١٦٥

كاسيو : اشكرُ مَوْلاتى وبكُلِّ تَوَاضُعْ !		**{تخرج دزدمونة وإميليا}**

{تدخل بيانكا}

بيانكا : حيّاكَ الله يا (كاسيو) !

كاسيو : ماذا أخرَجكِ من المَنْزِلْ ؟ ما حالُك يا (بيانكا) ؟ أُقْسِمَ يا
حُبّى الغَالى إنّى كنتُ سآتيكِ بِمنْزلكِ السَّاعَةْ !

بيانكا : وأنا كنتُ أريدُ مَقَرَّ إقَامَتكَ هُنا فى قُبْرُصْ ! ما هَذَا ١٧٠
يا (كاسيو) ؟ لا تَسْأَلُ عنّى أُسْبُوعًا ؟ سَبْعَةَ أيّامٍ بِلَيَاليها ؟
ومن الساعاتِ مائةْ . . وثمانٍ . . وستّون!؟ ساعاتُ الهَجْرِ طَويلَةْ!
وامرُّ وأثقَلُ من ساعَاتِ المِزْوَلَة كثيرًا! ضَاعِفْها عَشَرَاتِ الأضْعَافْ !
يا لحِسَابِ السَّاعَاتِ الْمُضْنِى الْمُرْهِقْ !

كاسيو : عفوًا يا (بيانكا) ! رانَتْ طولَ الأسْبوعِ علىَ نَفْسى أثقالُ هُمُومٍ ١٧٥
رازِحَةُ الوَطْأةْ ! لكنّى سوفَ أُعوِّضُ ذلكَ فى أقْرَبِ فُرْصَةْ !
أَرْجُوكِ (بيانكا) الحُلْوَةْ ! أبْغى نَسْخَ النَّقْشِ بهذا المِنْديلْ !

{يعطيها منديل دزدمونة}

بيانكا : (كاسيو) آهٍ مِنْكْ ! منْ أيْنَ أتيتَ بِهذَا المِنْديل ؟ هَذا
رمزُ غَرَامٍ أهْدَتْهُ إليْكَ فَتَاةٌ جَدَّتْ بِحَيَاتِكْ !
الآنَ أرَى سَبَبَ غِيَابِكْ ! هلْ وَصَلَ الأمْرُ إلى هذَا الحَدّ ؟ ١٨٠

كاسيو : كُفّى عنْ هذا يا امْرأة ! ألْقى فِى وَجْهِ الشَّيْطَانِ بِكُلِّ الأوْهَامِ
الخَرْقَاء فَقَدْ وَسْوَسَها لَكْ ! أتَغَارينَ لِظَنّكِ انّ المِنْديلْ
قَدْ أهْدَتْهُ إلىّ عَشيقَةْ ؟ مِنْ بَابِ التَّذْكَارْ ؟ كَلاَّ ! أُقْسِمُ لَكْ !

بيانكا : عَجبًا ! كَيفَ أتاكَ المِنديلُ إذَنْ ؟ ١٨٥

كاسيو : لا أدرى ! فَقَدْ وَجَدْتُهُ فى غُرْفَتى وأعْجَبَتْنى
هَذِهِ النُّقُوشُ فى تَطْرِيزِهِ ! إذَنْ ، وقَبْلَ انْ يَطْلُبَهُ صَاحِبُهْ ،
فَذَاكَ ما أُرَجِّحُهْ ، اريدُ صُورَةً من النُّقُوشِ تَنْسَخُ لى !
خُذِيهِ حتّى تَنْسَخيهِ واتْرُكِينى الآنْ !

بيانكا : تُريدُنى انْ أتْرُكَكْ ؟ وما السَّبَبْ ؟ ١٩٠

كاسيو : إنّى هُنَا .. أنْتَظِرُ القَائِدْ ! ولا أظُنُّ أنَّ رُؤْيَتِى مع امْرَأةْ
تُضِيفُ لى شَرَفًا ! ولا أُرِيدُهَا أنَا !

بيانكا : ولماذا ؟ قُلْ أرْجُوك !

كاسيو : لَيسَ لأنّى لَسْتُ مُحِبًّا لَكْ !

بيانكا : بلْ إنّ ذاكَ هوَ السَّبَبْ ! أرْجُوكَ سِرْ مَعِى قَلِيلاً ١٩٥
فى طَرِيقِى ثُمّ أخبِرْنى إذَا كُنْتَ انتَوَيْتَ أنْ
تَزُورَنى لَيْلاً !

كاسيو : لا أستَطِيعُ انْ أسِيرَ غَيْرَ خُطْوَةٍ أوْ خُطْوَتَينِ فى صُحْبَتِكْ
إذْ إنّنى أنْتَظِرُهْ ! لكنَّنى سَرْعَانَ ما ألْقَاكْ !

بيانكا : هذا يَسُرُّنى كَثيراً ! لابُدّ مِمّا لَيسَ مِنْهُ بُدّ !

{يخرجان}

نهاية الفصل الثالث



الفصل الرابع

المشهد الأول

{ المنظر نفسه }

(يدخل ياجو وعطيل)

ياجـو : هلْ هَذا ظَنُّكْ ؟

عطيـل : ظَنِّى يا (ياجو) ؟

ياجـو : تَقْصِدُ إن قَبَّلَها فى خَلْوَةْ ؟

عطيـل : قُبْلَةٌ غَيْرَ مَشْرُوعَةْ .

ياجـو : أَمْ تَخْتَلِى بِصَاحِبٍ لَهَا وفِى الفِرَاشِ بَعْدَ أنْ تَجَرَّدَتْ من المَلابِسْ

ودُونَ قَصْدِ آثِمٍ . . . لِسَاعَةٍ أوْ أكثَرْ ؟

عطيـل : العُرْيُ فى الفِرَاشِ يا (ياجو) بِغَيْرِ مَقْصِدٍ أثِيمْ ؟ ٥

بلْ إنَّهُ التَّحدِّى للغِوَايَةِ التى يَسُوقُها الشَّيْطَانْ !

إنْ كانَ قَصْدُهُمَا شَرِيفًا ثُمَّ أقْدَمَا على ذَلِكْ

فَسَوْفَ يَبْتَلِى الشَّيْطَانُ مَا لَدَيْهِما من الفَضِيلَةْ !

ويَبْلُوَانِ رَحْمَةَ السَّمَاءْ !

ياجـو : إن أحْجَما عَنِ اقْتِرافِ الإثْمِ فهى هَفْوَةٌ طَفِيفَةْ

أمّا إذَا مَنَحْتُ زَوْجَتِى .. مِنْديلاً - ١٠

عطيل : ماذَا إذَنْ ؟

ياجو : يكونُ مِلْكَ يَمينِهَا ! ولَهَا ، كَمَا أرَى ، إهْدَاؤُهُ لِمنْ تُرِيدْ !

عطيل : ألَيْسَ عِرْضُهَا أمَانَةً كذَاكَ فى يَمِينها ؟

فهلْ لها إهْدَاؤُهُ أيْضًا لِمنْ تُرِيدْ ؟ ١٥

ياجو : لكنّ عِرْضَهَا فى الحَقِّ جَوْهَرٌ خَفِىّ !

وقَدْ نَرَاهُ ظَاهِرًا عِنْدَ الكَثِيراتِ اللّوَاتِى قَدْ فَقَدْنَهُ !

أمّا بِشَأْنِ ذَلِكَ المِنْدِيلْ -

عطيل : أُقسِمُ إنّى كُنْتُ سَأنْسَى هَذا الأمْرَ ومَا أسْعَدَنى إنْ كُنْتُ

نَسِيتُهْ ! لكنّ الخَاطِرَ عادَ إلى ذَاكِرَتى مِثْلَ غُرَابِ الشُّؤْمِ ٢٠

المُنْذِرِ بالأمْرَاضِ إذَا حَلّقَ فَوْقَ البَيْتِ المَنْكُوبْ !

قُلْتَ بأنّ الرَّجُلَ لَدَيْهِ مِنْديلى !؟

ياجو : نَعَمْ ! مَاذا تَرَى فى ذَلِكْ ؟

عطيل : بلْ لا يَرُوقُ لى على الإطْلاَقْ !

ياجو : ماذا لَوْ قُلْتُ بأنّى شَاهَدْتُ الرَّجُلَ يُسِئُ إلَيْك ؟

أو كُنْتُ سَمِعْتُ الرَّجُلَ يَقُولُ كَذا وكَذا .. وكمَا يَتَفَاخَرُ ٢٥

بَعْضُ الأوْغَادِ إذَا نَالُوا بَعْدَ الإلْحَاحِ رِضَاءَ المَعْشُوقَة

أو بَعْدَ تَهَافُتِها طَوْعًا فى الحُبّ .. لم يَمْلِكْ انْ يَكْتُمَ سِرّهْ !

عطيل : هلْ قالَ إذَنْ شيْئًا ؟

ياجو : الحقُّ أنَّهُ تكَلَّمْ ! لكنّه سيُنْكرُ الذى أفضَى بِهِ إلَىَّ وثِقْ بِمَا أقُولُ ! ٣٠

عطيل : وماذَا قَالَ ؟

ياجو : والله قالَ إنّهُ نَجَحْ . . ولَسْتُ أعْرِفُ الذى فَعَلَهْ !

عطيل : لكنْ فيمَ نَجَحْ ؟

ياجو : فى أنْ رَقَدْ .

عطيل : مَعَها ؟

ياجو : مَعَها أوْ إنْ شِئْتَ 'عليها' !

عطيل : هل معنى 'معها' : ضاجعها ؟ لكنْ 'عليها' لا ! لا ! اقسم بالله ! ٣٥
لا ! هذا يفعم نفسى اشمئزازًا ! المنديل ! هذا اعتراف !
المنديل! قد اعترف والشَّنْقُ عِقابه ! بل الشنقُ قبلَ الاعتراف !
إننى أرتعدُ لهذا الخاطر ! لا يمكنُ لهذا الغضبِ الجامحِ أنْ
يكتنفَ أقطارَ نفسى إلاّ إنْ كان قائمًا على حقائقَ واقعةٍ! لا لا! ٤٠
إننى أرتعدُ [من واقعِ فعلىٍّ] لا من كلماتٍ جوفاء ! أُفّ افّ
أنفانٍ وآذانٌ وشفاهٌ ! هل هذا ممكن ؟ الاعترافُ ! المنديل ! يا
للشيطان !

{يقع مغشيًا عليه}

ياجـو : افعلْ إذَنْ يا أيّها الدَّوَاءُ فِعلَكْ ! ٤٥

فَهكَذَا أَصِيدُ كُلَّ أحْمَقٍ يُصَدِّقُ الذى يُقَالُ لَهْ !

وهكَذَا يُجَلِّلُ العَارُ الكَثِيرَ مِنْ نِسَائِنَا العَفِيفَاتِ الْمُكَرَّمَاتْ

ودُونَما ذَنْبٍ جَنَيْنَهْ ! مَوْلاىَ قُمْ ! ماذَا جَرَى ؟

مولاىَ ! قُلْتُ يا عُطَيْلُ قم !

{يدخل كاسيو}

ماذا تُرِيدُ يا (كاسيو) ؟

كاسيو : ماذا جَرَى ؟

ياجـو : مولاىَ عَادَهُ الصَّرَعْ ! وتِلْكَ ثانى نَوْبَةٍ بَعْدَ التى ٥٠

أتَتْهُ يَوْمَ أمْس !

كاسيو : عِلاجُهُ تَدْلِيكُ فَوْدَيْهِ مَعًا

ياجـو : لا لا تَفْعَلْ ! لابُدّ من الصَّبْرِ على الغَيْبُوبَةِ حتّى

تَنْقَشِعَ وتَمْضِى ! ذاكَ وإلاّ أرْغَى من فَمِهِ أوْ هَبَّ

بِنَوْبَاتِ جُنُونٍ ضَارِيَةٍ ! انظُرْ ها هُوَ يَتَحركُ فامْضِ قليلاً ٥٥

من هذا المَوْقِعِ ولَسَوْفَ يَعُودُ على الفَوْرِ لِوَعْيِهْ !

فإذَا ذَهَبَ فأرْجُو انْ أتَحَدّث مَعَكَ بِشَأْنٍ هَامّ !

{يخرج كاسيو}

ما حالُكَ يا قائِدَنَا ؟ أفَلَمْ تَجْرَحْ رَأْسَكْ ؟

عطيـل : هل تَسْخَرُ مِنّى ؟

ياجـو : أَسْخَرُ يا مَوْلاَىَ ؟ مَعاذَ الله ! ٦٠

أَرْجُو أَنْ تَتَحمَّلَ ما قَضَتْ الأقدار بِهِ كالرَّجُلِ الحَقِّ !

عطيـل : الرَّجُلُ إذَا نَبَتَ القَرْنَانِ لَهُ أَصبَحَ مَسْخًا او وَحْشًا !

ياجـو : إِذَنْ ما أكثرَ الوُحُوشَ فى المَدِينَةِ المُزْدَهِرَةْ !

وأَكْثَرَ المُسُوخَ بَيْنَ أَبْنَاءِ الحَضَارَةْ !

عطيـل : هل اعْتَرَفْ ؟

ياجـو : يا سيِّدى الكريمَ كُنْ رَجُلاً بَحَقّ ! لا تَنْسَ أنَّ كُلَّ ذى لِحْيَةْ ٦٥

إنْ شُدَّ فى نَيْرٍ إلى زَوْجةْ .. قد يَسْتَوِى فيما أَتَاهُ مَعَكْ !

انظُرْ إلى المَلايينِ الذينَ يَذْهَبُونَ كُلَّ لَيْلَةٍ إلى مَضَاجِعِهِمْ

ويُقْسِمُونَ أنَّها لَهَا وَحْدَهُمُ ! لكنَّما يَرْتَادُهَا حقًّا سِوَاهُمْ !

وانتَ أفضَلُ حَالاً ! وإنَّها لَلَعْنَةُ الجَحيمِ بلْ وأقصَى سُخْرِيَاتِ

شَيْطَانٍ رَجيمْ .. انْ يَلْثَمَ الإنْسَانُ فَاجِرَةً بِمَضْجَعِهِ الأمينْ ٧٠

ويَظُنَّ فيها عِفَّةً وطَهَارةْ ! لا ! لا ! إنى أُفَضِّلُ انْ أُحِيطَ بِمَا جَرَى

فَإذَا عَرَفْتُ ما صِرْتُ إليه .. عَرَفْتُ ما سَأَفْعَلُه بِهَا !

عطيـل : حقًّا أَنْتَ حَكِيمْ ! ذَاكَ مُؤَكَّدْ !

ياجـو : انْتَحِ رُكْنًا لَحظَاتٍ ! لا تَتَعَدَّ حُدُودَ الصَّبْرِ فَحَسَبْ ! ٧٥

بَيْنَا كنتَ هُنَا نَهْبًا لِلْحُزْنِ الغَلاَّبْ –

حتى إنْ لَمْ يكنْ الحُزْنُ يليقُ بِرَجُلٍ مِثْلِكَ -
جاءَ إِلَيْنَا (كاسيو) ونَجَحْتُ أنَا فى إبْعَادِهْ
وكَذَلِكَ فى تَبْرِير النَّوْبَةِ تَبْرِيرًا مَعْقُولاً لكنِّى
قُلْتُ لَهُ انْ يَرْجِعَ فَوْرًا لِيحَادِثَنى فَأجَابَ المَطْلَبْ ! ٨٠
فَلْتَخْتَبِئْ الآنَ وتَرَقَّبْ حَرَكَاتِ السُّخْرِيَةِ والاسْتِهْزَاءِ البَادِيَةَ
بِكُلِّ مَلامِحِ وَجْهِهْ ! فَسَأجْعَلُهُ يَحْكى قِصَّتَهُ مَعَهَا
ويكرِّرُها كىْ يَذْكُرَ لى أيْنَ اجْتَمعَ بها
وأسَالِيبَ لِقَاهُ وعَدَدَ المَرَّاتِ وكَمْ
فاتَ مِنَ الزَّمَنِ علىَ ذَلِكَ ٨٥
ومَتَى يَعْتَزِمُ العَوْدَةَ لِلقَاءِ امْرأتِكْ !
لا أطْلُبُ إلاّ انْ تَرَقُّبَ حَرَكَاتِهْ ! قسمًا بالله !
لا أرْجُو مِنْكَ سِوىَ الصَّبْرِ وإلا قُلْتُ بأنَّ الحِقْدَ
أحالَكَ مَسْخًا يَفْتَقِرُ إلى طَبْعِ الرَّجُلِ الحَقّ !

عطيل : اسْمَعْنى يا (ياجو) سَأكُونُ صَبُورًا كُلَّ الصَّبْر ! ٩٠
لكنّى - هلْ تَسْمَعُ يا (ياجو) ؟ - سَفَّاكٌ لِلدَّمِ أيضًا !

ياجو : لا بَأسَ بِذَلِكَ ! لكنْ أرْجُو الاّ تَسْتَبِقَ الأحْدَاثْ !
هل تَخْتَبِئُ الآنْ ؟

{يختبئ عطيل}

سأُحادثُ (كاسيو) فى أمْرِ (بيانكا) - بِنْتُ هَوَىً تأتى

بِغذَاءٍ وكِسَاءٍ من بَيْعِ هَوَاها ! وهى تَهيمُ بـ (كاسيو) حُبًا ٩٥

فَبَلاءُ العَاهِرةِ غرامُ كثيرينَ بِهَا وهوَاها لِفتىً أوْحَدْ

أمَّا (كاسيو) فَإذَا سَمِعَ اسْمَ (بيانكا) لنْ يَمْلكَ إلاَّ

انْ يَنْطَلِقَ بِنَوْبَةِ ضِحْكٍ عَارِمَةٍ ! ها هُوَ ذَا يَأتى !

وعُطَيْلُ إذَا شَهِدَ البَسَمَاتِ لَدَيْهِ يُجَنُّ جُنُونُهْ ! ١٠٠

فالغَيْرَةُ فى نَفْسِ عطيلٍ ساذَجَةٌ بَلْهَاءْ !

حَتْمًا سَتُسِيءُ التَّفْسِيرَ لأىٍّ من بَسَمَاتِ الرَّجُلِ وحَرَكَاتِهْ

وخُصُوصًا إيمَاءَاتِ السُّخْرِيَةِ والاسْتِخْفَافْ !

{يدخل كاسيو}

قُلْ كَيْفَ حَالُكَ أيُّها المُلازِمْ !

كاسيو : ساءَ حَالِى للذى وَصَفْتَنى بِهِ فَفَقْدُ مَنْصِبِى يُهْلِكُنى ! ١٠٥

ياجو : دَاوِمْ على اسْتِعْطَافِ (دِزْدِمُونَهْ) . . يُكْتَبْ لَكَ النَّجَاحْ !

أمَّا إذَا كانَتْ (بيانكا) سَوْفَ تَرْعَى هَذِهِ القَضِيَّةْ

فما أشَدَّ سُرْعَةَ الفَتَاةِ فى إنْجَاحِهَا !

كاسيو : وا أسَفَا على المِسْكِينَةْ !

عطيل : [جانبًا] انظُرْ كيفَ ابْتَدأتْ ضِحْكَاتُهْ !

ياجو : لمْ أعْرِفْ منْ تَعْشَقُ رَجُلاً هذا العِشْقَ الجَارِفْ ! ١١٠

كاسيو : وا أسَفَا لِلبَائسةِ الحَمْقاء ! بلْ لأظُنُّ بِأنَّ هَوَاها صَادِقٌ !

عطيل : (جانبًا) ها هو ذا يُنْكِرُ بِفُتُورٍ ! بلْ يَهْزَأُ أيضًا بالأمْرْ !

ياجو : هل تَسْمَعُنى يا (كاسيو) ؟

عطيل : (جانبًا) الآن يُلِحُّ عَلَيْه بأنْ يَحْكِي القِصَّةْ !

أحْسَنْتَ فَأكْمِلْ ! هَيَّا !

ياجو : أشَاعَتْ الفَتَاةُ أنّكَ اعْتَزَمْتَ الاقْتِرَانَ بِها ! 115

تُرَاكَ حقًا اعْتَزَمْتَ ذَلك ؟

كاسيو : هَا هَا هَا !

عطيل : (جانبًا) هل تَشْمَتُ وتُفَاخِرُ بالنَّصْر ؟ هل تَشْمَتُ يا رُومانى ؟

كاسيو : أتَزَوَّجُها ؟ ماذا ؟ بائعةُ هوىً ؟

أرْجُوك ! أظْهِرْ بَعْضَ الثِّقَةِ إذَنْ بِرَجَاحَةِ عَقْلِى ! 120

لا تَتَصَوَّرْ أنّى مُعْتَلُّ الحُكْمِ تمامًا ! هَا هَا هَا !

عطيل : (جانبًا) أهكَذَا ؟ أهكَذَا ؟ الفائزُ يَضْحَكُ حقًا !

ياجو : أُقْسِمُ إنّ الشّائعةَ انْتَشَرَتْ .. أنّكَ تَتَزَوَّجُها !

كاسيو : أرْجُوكْ .. أصْدِقْنى القَوْلْ !

ياجو : ذاكَ هُوَ الصّدْقُ وإلاّ كنتُ ربيبَ الشَّرّ ! 125

عطيل : (جانبًا) تُرَاكَ قَدْ جَرَحْتَنى ؟ سوفَ نَرَى !

كاسيو : لقد نَسَجَتْ القِرْدةُ هذه الشائعةَ من خَيالها ! فقدْ أقْنَعَتْ نفسَها

أنني سأتزوَّجُها بدافعِ حبِّها لى ، وتَبْريراً لعَلاقتها بى ، لا على أسَاسِ أىِّ وَعْدٍ وعدتُها به !

عطيل : {جانبًا} (ياجو) يشير إلىّ ! الآن يبدأ القصة ! ١٣٠

كاسيو : كانتْ هنا من لحظاتْ . إنها تطاردني في كل مكان . كنت من يومين على شاطئ البحر ، أتحدث مع بعض أهل البندقية ، فجاءت تلك الدُّمْية ، وقسمًا بهذه اليمين ، طَوَّقَتْنى بذراعها هكذا حول رقبتى !

عطيل : {جانبًا} ولسان حالها يقول «يا عزيزى كاسيو!» هذا معنى الحركة! ١٣٥

كاسيو : ظَلَّتْ تتعلّق بى، وتتدلّل وتبكى، بل وتجرنى وتشدنى إليها ! ها ها ها !

عطيل : {جانبًا} ها هو ذا يحكى كيف اصطحبته إلى غرفتى. إننى أرى أنفك .. لكننى لا أرى الكلب الذى سألقى بالأنف إليه ! ١٤٠

كاسيو : الحق أننى سئمتُ صحبتَها ولابد من هَجْرِها !

{تدخل بيانكا}

ياجو : قسمًا بالله ! ها هى ذى أقْبَلَتْ !

كاسيو : ليست سوى قطة شهوانية .. لكنها والله ذات عطر فوّاح ! ماذا تقصدين بمطاردتى على هذا النحو ؟ ١٤٥

بيانكا : فليطاردْك الشيطان ويسكنْ جسدك ! بل وأم الشيطان معه !

ماذا تقصد بإعطائى هذا المنديل منذ قليل ؟ كنت مُغفَلةً حقًا

حين قَبِلتُهْ ! تريدنى أن أَنسَخَ النقش الذى عليه؟ وأنا صَدَّقتُكْ؟

وصَدَّقتُ قصَّتَكَ المُختَلَقة . . كيف تَزْعُمُ أنك وَجَدتَهُ فى

غرفتك ولا تعرف من تركه هناك ؟ إنه هدية من عاهرة . . ١٥٠

وتريدني أن أنقل النقش منه ! لا ! خذ ! أعِدْه إليها ! لن

أنقُلَ أىَّ نَقْش !

كاسيو : مهلاً مهلاً يا (بيانكا) الرقيقة ! ماذا جرى ؟ ماذا حدث ؟

عطيل : (جانبًا) أقسم بالله ! هذا منديلي ولا شك ! ١٥٥

بيانكا : إذا أردتَ أنْ تزورَنى لتناولِ العَشَاء اللَّيلة ، فَمَرْحبًا بك ! وإذا

لم تستطع فتعالَ حين تسمحُ ظروفُك !

(تخرج بيانكا)

ياجو : وراءها ! وراءها !

كاسيو : أقسم لابد من ذلك ! وإلا فَضَحَتْنى فى الشارع !

ياجو : هل تتناولُ العشاء هنا ؟ ١٦٠

كاسيو : هذا ما أعتزمُه !

ياجو : إذن ربما لاحتْ لى فرصةٌ الحديثِ مَعَكْ ! فأنا أريدُ أن أُحادِثَك

فى أمرٍ هام !

كاسيو : أرجو أن تأتى إذن ! أرجوك !

ياجـو : هيا هيا ! كفى ! ١٦٥

{يخرج كاسيو}

عطيـل : {متقدمًا} كيف أقْتُلُهُ يا (ياجو) ؟

ياجـو : أرأيتَ كيفَ كان يضحكُ مما ارتكبَهْ ؟

عطيـل : آهٍ يا (ياجو) !

ياجـو : وهلْ رأيتَ المنديل ؟

عطيـل : هل كان منديلى ؟ ١٧٠

ياجـو : نعم ! قسمًا بيمينى هذه! وانظر مدى تقديره لزوجتك المغفّلة ! تعطيه المنديل فيعطيه لعاهرته !

عطيـل : أود أن أقضى تسع سنوات فى قتله . امرأة رائعة! امرأة جميلة! امرأة رقيقة ! ١٧٥

ياجـو : لا لا ! لابد أن تنسى !

عطيـل : لن أنسى إلا بعد أن تموت وتفنى وتذهب روحُها للنار . . هذه الليلة ! لن تحيـا بـعـد اليـوم ! لا ! قلبى أصبَحَ كـالحَجَرْ ! أضْرِبُهُ فيؤلمُ قَبْضتى ! ليس فى الدنيا مخلوقـةٌ أرقّ منها ! ما أحراها أن تنام إلى جوار امبراطور وتأمرَه بأداء ما تريد ! ١٨٠

ياجـو : لا ! ليس هذا أسلوبَ تفكيرِك !

عطيـل : قاتلها الله ! لا أجرؤ إلا أن أذكرَ شـمائلَهَا ! ماهرةٌ فى أشغال

الإبرة ، بارعةٌ فى عزف الموسيقى . . نعم ! تستطيع أن تُغَنِّى
فتزيلَ وحشيَّةَ الدُبِّ الضّارى ! ولَمَّاحةُ الذَّكاءِ راقيةُ الفكرِ ١٨٥
والخَيَال !

ياجـو : ما زادها ذلك إلا سوءًا !

عطيل : بل زادها ألف ألف مرة! ومع ذلك! فما أَرَقَّهَا وأكرمَ محتِدَها !

ياجـو : بل زاد كَرَمُها عن الحدّ ! ١٩٠

عطيل : لا شك فى هذا ! ومع ذلك ! لا أملكُ إلا الحسرةَ يا (ياجو) !
آهٍ يا (ياجو) ! يا ألفَ خَسارة يا (ياجو) !

ياجـو : إن كنت مُوَلَّهًا بحبّها لهذا الحدّ ، فاسمحْ لها بالخيانة ! فإذا لم
تكن تَهْتَمُّ أنتَ لذلك فَلَنْ يَهْتَمَّ أَحَدٌ ! ١٩٥

عطيل : بل سأُقَطِّعُها إرْبًا إرْبًا ! تجعلُ منّى دَيُّوثًا ؟

ياجـو : هذا خطأٌ منها !

عطيل : ومع أحد ضُبّاطى ؟

ياجـو : هذا خطأٌ أفدح !

عطيل : أَحْضِرْ لى بعضَ السُّمِّ اللّيلة يا (ياجو)! لن أُعَاتِبَها، حتّى لاَ ينجحَ ٢٠٠
جمالُها وجسدُها فى إثنائى عما اعتزمتُهْ ! أقولُ يا (ياجو) الليلة!

ياجـو : بل لا تقتلها بالسم ! اخنُقْها فى فِراشها ، فى الفراشِ الذى
دنَّسَتْهُ دون غيره !

عطيـل : جميل جميل ! فى هذا عدالةٌ تُرْضِينى ! جميلٌ جدًا ! ٢٠٥

ياجـو : أما (كاسيو) فَدَعْنى أُدبِّرْ أمْرَهُ بنفسى ! سأزيدُك عِلمًا بالأمرِ قبل حُلُولِ منتصفِ اللَّيل .

عطيـل : ممتاز رائع !

{صوت نفير يدوّى خارج المسرح}

ما هذا البوق الآن ؟

{يدخل لودوفيكو ، ودزدمونة ، وبعض الأتباع}

ياجـو : لابد أنّه أمرٌ وَرَدَ من البندقية ! هذا (لودوفيكو) قد أرسله الدوق! ٢١٠ وانظر ! هذه زوجتك معه !

لودوفيكو : حفظَ الله القائدَ الهُمام !

عطيـل : مَرْحبًا من كل قلبى سيدى !

لودوفيكو : تحية من الدوق إليك . . ومن أعضاء مجلس الشيوخ بالبندقية !

{يقدم إليه خطابًا}

عطيـل : مرحبًا بأوامرهم لى !

{يفتح الخطاب ويقرؤه}

دزدمونة : ما أنباؤك يا ابن العم الطيب (لودوفيكو) ؟ ٢١٥

ياجـو : ما أسعدنى أن ألقاك يا مولاى ! . . .
أهلاً بك فى قبرص !

لودوفيكو : شكرًا لكم ! وكيف حال صاحبنا الملازم (كاسيو) ؟

ياجـو : فى قيد الحياة سيدى !

دزدمونة : دبَّ شِقَاقٌ مُسْتَغْرَبٌ يا ابن العم .. ما بين عطيلٍ وبينه ! ٢٢٠

لكنك ستُعَالِجُ هذا الأمْرَ بِلا شَكٍّ !

عطيـل : واثقةٌ من ذلك أنتِ ؟

دزدمونة : مولاى ؟

عطيـل : {يقرأ} «وعليكَ إذن الا تغفلَ عن ذلك بل أن تتولّى . . .»

لودوفيكو : لا لم يُوَجِّهِ الكَلامَ لَكَ ! فإنّ ذلكَ الخِطَابَ يَشْغَلُهُ ٢٢٥

هل وَقَعَ خِصَامٌ بيْن عُطَيْلٍ و (كاسيو) ؟

دزدمونة : بلْ وخِصَامٌ يدعو للأَسَفِ البَالِغْ ! ولَيْتَنى استَطَعْتُ أنْ

أُصْلِحَ ذاتَ البَيْن ! من أَجْلِ ما أُكِنُّهُ من الحُبِّ (لكاسيو) !

عطيـل : النَّارُ وحَجَرُ الكِبْرِيتْ !

دزدمونة : مولاى ؟

عطيـل : هل أنتِ بكاملِ وَعْيِكْ ؟

دزدمونة : أتُرَاهُ إذَنْ غاضِبْ ؟

لودوفيكو : لرُبّما يكونُ ذلك الخطابُ قد أثَارَهْ ! ٢٣٠

فالدوقُ يأمُرُهُ بانْ يَرْجِعْ - كما أَظُنُّ أنّه

عيَّن (كاسيو) نائبًا لَهُ هُنَا !

دزدمونة : قسمًا ما أَسْعَدَنى بسماعِ الأَنْبَاء !

عطيـل : حقًا !

دزدمونة : مولاى ؟

عطيـل : يُسْعِدُنى أنْ أشْهَدَ هذى اللَّوْثَةَ فيكِ !

دزدمونة : وكيف ذاكَ يا عُطَيْلُ يا حَبِيبى ٢٣٥

عطيـل : الشَّيْطَانُ ! {يضربها}

دزدمونة : لم أَفْعَلْ ما يَسْتَوْجِبُ ذلك !

لودوفيكو : مولاىَ لنْ يُصَدِّقُوا فى البُنْدُقِيَّة الذى شاهَدْتُهُ هُنَا
حتّى ولو أقْسَمْتُ إنّنى رأيْتُهُ بِعَيْنى ! هذَا كَثِيرْ !
هَيَّا إذنْ .. صَالِحْها ! أقولُ إنّها تبْكى !

عطيـل : الشيطانُ الشيطانُ ! لو مُلِئَتْ هذى الأرضُ بِعَبَرَاتِ المَرْأَةْ ٢٤٠
لَغَدَتْ قَطَرَاتُ الدَّمْعِ تَمَاسِيحًا تَسْعَى ! ابتَعِدِى عنْ وَجْهى !

دزدمونة : ما دامَ وُجُودِى يُزْعِجُكَ سأَمْضِى !

لودوفيكو : امرأةٌ مُطِيعَة بِحَقّ !
أرجوكَ يا مَوْلاَىَ أنْ تَسْأَلَها الرُّجُوعْ !

عطيـل : يا سيِّدة ! ٢٤٥

دزدمونة : مَوْلاى

عطيـل : ماذا تريدُ مِنْها سيِّدى ؟

لودوفيكو : من يا مَوْلاَىَ ؟ أنَا ؟

عطيل : نَعَمْ ! رَجَوْتَنى انْ أَطْلُبَ الرُّجُوعَ مِنْها !
يا سيّدى ! لهَا الرُّجُوعُ إنْ أرَادَتْ ! أنْ تَستَديرَ ثُمَّ تَنْقَلِبْ
وتَمْضِى رَغْمَ ذَاكَ فى طَرِيقِها !
لها ان تَلْتَوِى وتَبْكى – سيّدى – أنْ تَبْكى ! ٢٥٠
وإنّها مُطِيعَةٌ كما تقولُ سيّدى ، مُطِيعَةٌ
بل إنّها مُطِيعَةٌ إلى حَدٍ كبيرْ ! فَلْتَستَمِرّى فى البُكَاءْ !
أمَّا بِشَأنِ هذا سيّدى --- ويا لِذَلكَ الحُزْنِ المُزَيَّفْ !
فإنّ ذَلكَ الخِطَابَ يَأمُرُنى -- ولْتَذْهَبِى إذَنْ
وسوفَ أستَدْعِيكِ بَعْدَ لَحْظَةٍ -- يا سيّدى ! إنّى أُطِيعُ أمْرَهُمْ ٢٥٥
وسوفَ أمْضِى عَائِدًا لِلْبُنْدُقِيَّةْ ! قلتُ اغْرُبِى عنْ وَجْهِى !

{تخرج دزدمونة}

(كاسيو) سَوْفَ يَحُلُّ مَحَلِىَّ ! يا سيّدى ! إنّى لأدْعُوكُمْ
مساءَ اليَوْمِ لِلْعَشَاءِ عِنْدى ! ومَرْحبًا بِكُمْ فى قُبْرص !
يا للتُّيُوسِ والقِرَدَةْ !

{يخرج}

لودوفيكو : أهَذَا هُوَ المَغْرِبىُّ النبيلُ ؟ أهذَا الذى قالَ عنْهُ الشُّيوخْ ٢٦٠
كَلامًا يُفِيدُ الكِفايَةَ فى كُلِّ شَىْءٍ ؟ أتِلْكَ إذنْ فِطرةُ الرّابِطِ الجَأْشِ

مَنْ لا تُزَحْزِحُهُ عَاطِفَةٌ ؟ اذلكَ درعُ الصُّمُودِ الذى
لَيسَ يَقْدِرُ سَهْمٌ لِحَادِثَةٍ او مُصَادَفَةٍ انْ يَمَسَّهْ ؟
وناهيكَ انْ يَنْفُذَ مِنْ قُطْرِهِ الصُّلْب !؟

ياجــو : بلْ ما أشَدَّ ما تَغَيَّرْ !

لودوفيكو : هل عَقْلُهُ سليمْ ؟ ألَمْ تُصِبْهُ خِفَّةٌ فى العَقْلِ ؟ ٢٦٥

ياجــو : هذا هُوَ الذى هُوَهْ ! ولَيسَ لى انْ أُصْدِرَ الاحْكَامَ فيما
قد يكونُ حَالُهُ ! امّا إذَا أتَاهُ تغييرٌ سِوَى ذلك
فَلَيْتَهُ يارِبّ ياتى !

لودوفيكو : لكنْ أيَضْرِبُ زَوْجَتَهْ ؟

ياجــو : قسمًا ذلك شىءٌ مُؤسِفْ ! ليتَ الضَّرْبَةَ لا يَتْبَعُها
ما هو أسْوَأ !

لودوفيكو : هلْ تلكَ عادتُه ؟ امْ انّ ما اتى بِهِ الخِطَابُ أغضَبَهْ ٢٧٠
وأنْشأَ العَيْبَ الجديدَ فِيه ؟

ياجــو : وَا أسَفَا وَا اسَفَا وَا أسَفَا
يَمْنَعُنِى الإخلاصُ من الإفصَاحِ بما شَاهَدْتُ وما أعْرِفْ
لكنّكَ سَوْفَ تُشَاهِدُ مَسْلَكَهُ ولَسَوْفَ يَدُلُّ المَسْلَكُ عَنْ طَبْعِهْ ! ٢٧٥
وبذا أُمْسِكُ عن اىّ حديثْ ! أرْجُوكَ بانْ تَقْفُو أثَرَهْ
وتَرَى ما يَفْعَلُ بعدُ هُنَا !

لودوفيكو : يُؤْسِفُنى أنْ أُخْدَعَ فيه !

{يخرجان}

المشهد الثانى

{ غرفة فى القلعة }

{ يدخل عطيل وإميليا }

عطيل : لم تَشْهَدِى شَيْئًا إذَنْ ؟

إميليا : بلْ لمْ أسْمَعْ قطُّ ولَمْ أرَ مَا يَدْعُو للرِّيبَةْ !

عطيل : لا بلْ رأَيْتِها مَعَ (كاسيو) !

إميليا : لكنّى لَمْ ألْحَظْ أىَّ إسَاءَةْ ! بلْ إنّى كنتُ مع الاثْنَيْن !

لمْ تُغْفِلْ أُذُنى حرْفًا مّما قَالاَهْ ! ٥

عطيل : أمَا تَهَامَسَا أبدًا ؟

إميليا : إطْلاَقًا يا مَوْلاَىْ !

عطيل : أفَمَا بَعَثَا بِكِ فى بَعْضِ مُهِمَّةْ ؟

إميليا : إطْلاقًا !

عطيل : حتّى تأْتِى مَثَلاً بالمِرْوَحَةِ او القُفّازْ ؟ او بِوِشَاحٍ أوْ شَىْءٍ آخَرْ ؟

إميليا : إطْلاَقًا يا مَوْلاَىْ ! ١٠

عطيل : هذا غَرِيبْ !

إميليا : إنّى لأُراهنُ يا مَوْلاَى على عِفّتِها بحَيَاتى !
إنْ كنتَ تَظُنُّ سوَى ذَلكَ فاطْرَحْهُ إذَنْ عَنْ ذِهْنكْ !
ما هُوَ إلاّ ظَنٌّ خداعٌ يَعْبَثُ بِضَميركْ !
لو أنّ حقيراً وَسْوَسَ لَكَ بالفكْرَةْ ١٥
فَلَسَوْفَ يُعَاقِبُهُ الله ويَلْعَنُه مثلَ الثُّعْبَانْ
إنْ لَمْ تَكُ سيدتى طَاهرَةً مُخْلصَةً وعَفِيفَةْ
لَنْ يَهْنَأ رَجُلٌ يَوْمًا بِسَعَادَةْ !
وَلَجلَّلَ أَطْهَرَ زَوْجَاتِ الأَرْضِ العَارْ !

عطيل : اطْلُبِى مِنْها المَجِئْ .. اذهَبى !

{تخرج إميليا}

تَقُولُ ما يَكْفِى ! لكنّها قَوَّادَةْ ! وَلَوْ قَالَتْ سوَى ذَلكْ ٢٠
لأَثْبَتَتْ غَبَاءَهَا ! وتلْكَ عَاهِرَةٌ ومَاكِرَةْ !
خزَانَةٌ مِنَ الأَسْرَارِ ذَاتِ الخُبْثِ أُغْلقَتْ بالقُفْلِ والمفْتَاحْ !
لكنّها تُوَاصلُ الرّكُوعَ والصَّلاَةَ ! شَاهَدْتُها بِعَيْنِى هَذه !

{تدخل دزدمونة وإميليا}

دزدمونة : ماذا تَبْغِى يا مَوْلاَىْ ؟

عطيل : أرجوكِ اقْتَرِبى منّى يا كَتْكُوتَةْ !

دزدمونة : ماذا تريدُ يا مَوْلاَىْ ؟

عطيـل : هيّا ودَعينى أنظرْ فى عَيْنَيْك ! وأُريدُك أنْ تتَمَلّى وَجْهى ! ٢٥

دزدمونة : أىُّ مَطْلَبٍ هَوائىٌّ رَهيبٍ ذَاكْ ؟

عطيـل : {إلى إميليا} يا سيّدةْ ! هيّا إلى ما تَقْتَضيه حِرْفَتُكْ !

اترُكى اللّذَيْنِ يَنْشُدَانِ الخَلْوَةَ المُحَرَّمَةْ ! وأغْلقِى الأبْوَابْ !

فإنْ سَمِعْتِ قَادمًا تَنَحْنَحِى أوْ اسْعُلى !

هيّا إلى ما تَقْتَضيه حِرْفَتُكْ ! أقُولُ حِرْفَتُكْ ! تَحَرّكى ! ٣٠

{تخرج إميليا}

دزدمونة : أرْجُوكَ رَاكعَةً بأنْ تَقُولَ لى فَحْوىَ كَلاَمِكْ !

إنّى لأفهمُ ما بِهِ مِنْ غَضْبَةٍ لكنّنى لا أفْهَمُ الألْفَاظْ !

عطيـل : ولماذا ؟ مَنْ أنْتِ ؟

دزدمونة : مولاىَ إنّنى زَوْجَتُكْ ! حَليلَةٌ وفيّةٌ مُخْلصَةْ ! ٣٥

عطيـل : هيّا إذَنْ ! وأقْسِمى على صِدْقِكْ ! هيّا لكَىْ

تَأتيكِ لَعْنَةٌ مُضَاعَفَةْ ! فأنْتَ تُشْبِهينَ مَلَكًا من مَلاَئكِ السَّمَاءْ

وربّما يَخْشَى الشَّيَاطِينُ العُتَاةُ قَبْضَ رُوحِكْ !

لكنْ إذَا حَنَثْتِ فى اليَمينِ حَلّتْ اللّعْنَةُ لَعْنَتَيْنْ !

هيّا احْلِفى بِصِدْقِ ما زَعَمْتِ مِنْ إخْلاَصْ !

دزدمونة : فى عِلْمِ الله الحَقّ إذَنْ أنّي مُخْلصَةٌ !

عطيـل : فى عِلْمِ الله الحَقّ إذَنْ أنّكِ خَائنَةٌ كَجَهَنّمْ ! ٤٠

دزدمونة : مَعَ مَنْ يا مَوْلاَىْ ؟ خُنْتُكَ مَعَ مَنْ ؟ بلْ كيفَ أخُونُكْ ؟

عطيل : آهِ (دزدمُونَة) ابتَعدى ! ابتَعدى !

دزدمونة : يا لَلْيَوْمِ الأَيْوَمْ ! لِمَ تَبْكى يا مَوْلاَىْ ؟

هلْ كُنْتُ أنَا سَبَبَ العَبَراتْ ؟ إنْ كُنْتَ تَظُنُّ بانّ أبى

قَدْ دبَّرَ أمْرَ استِدْعَائكَ مِنْ قُبْرُصْ ٤٥

فَأنَا غَيْرُ مَلُومَةْ ! وإذَا كُنْتَ فَقَدْتَ رِضَاهْ

فأنَا أيضًا لا أحْظَى بِرِضَاهْ !

عطيل : لوْ أنَّ البَارِئَ قد شاءَ بِأنْ يَبْلُوَنى بأشدِّ عَذَابِ

او يُمْطِرَ فَوْقَ الرَّأسِ العَارِى ألْوَانَ القَرْحِ وأشْكَالَ العَارْ ٥٠

أوْ أنْ يَرْمِيَنِي فى لُجَّةِ فَقْرٍ أغْرَقُ فيها حتَّى أُذُنَىَّ

أوْ أنْ يَرْمِىَ بى فى الأَسْرِ ويَقْتُلَ كُلَّ طُمُوحٍ رَاوَدَنى

لَوَجَدْتُ بِرُكْنٍ ناءٍ مِنْ نَفْسِى قَطْرَةَ صَبْرٍ تُلْهِينى

لكنْ والَهفِى ! انْ يَجْعَلَنى نُصبًا مَرْفُوعًا لمَهانَةِ هذا الزَّمَنِ

بِحَيْثُ تُشيرُ إلَيْهِ أصَابعُ سَاعَتِهِ الثَّابِتَةِ بِبُطْءٍ وتَثَاقُلْ ! ٥٥

لكنّى قَدْ أتحمَّلُ ذلكَ أيضًا بلْ أصبِرُ كُلَّ الصَّبْرِ عَلَيْهِ !

أمَّا أنْ أُفْجَعَ فى ذاك المَكْمَنِ حَيْثُ وَضَعْتُ فُؤَادى !

مَكْمَنُ مَحْيَاىْ ! ونَذيرُ مَمَاتى إنْ ضَاعْ !

مَنْبَعُ ما يَجْرى فى نَفْسى مِنْ أنْهارٍ فَإذَا ٦٠

جَفَّ النَّبعُ تَوَقَّفَ ما أَحيَا بِهْ ! انْ يُنْبَذَ قَلْبِى
مِنْ مَكْمَنِه اوْ يُصْبِحَ مَوْطِنُهُ مُسْتَنْقَعَ قَاذُورَاتٍ
لِضَفَادعَ شَوْهَاءْ . . تَتَلاقَحُ كىْ تَتَكَاثَرْ !
ولْيَنْصَلْ لَوْنُ مُحَيَّاكَ إِذَنْ يا صَبْرُ أَيَا مَلَكًا
شَابًا وَرْدِىَّ الشَّفَتَينْ ! فَهُنَا أَبْدُو جَهْمًا كَجَهَنَّمْ ! ٦٥

دزدمونة : أَتَعَشَّمُ أَنَّكَ مازلْتَ تَرىَ فِىَّ العِفَّةَ يا مَوْلاى !

عطيـل : نعم نعم ! كَعِفَّةِ الذُّبَابِ فى شُهُورِ الصَّيْفِ بالمَجَازِرْ !
يَأْتِى إلى الحَيَاةِ قَبْلَ مَنْشَأِ اليَرَقَاتْ ! يا نَبْتَةً بَرِّيَّةً سَوْدَاءْ !
لماذا جِئْتِ لِلدُّنْيا بِذَلِكَ الجَمَالِ الرَّائِعْ
وذَلِكَ الشَّذَا الذى يَفُوحُ حتّى يُوجِعَ الإحْسَاسَ من طِيبِهْ ؟ ٧٠
فَلَيْتَ أَنَّكِ ما وُلِدْتِ أَصْلاً !

دزدمونة : ماذَا تُرَانِى ارْتَكَبْتُهُ جَهْلاً مِنَ الخَطَايَا ؟

عطيـل : هلْ صَنَعَ البَارِئُ هذا الوَرَقَ الأَبْيَضَ . . هذى الكُرَّاسَاتِ الغَرَّاءْ
حتى يُكْتَبَ فيها لَفْظُ 'العَاهِرَةِ' إِذَنْ ؟ ماذَا ارْتَكَبَتْ يُمْنَاكْ ؟
هلْ قُلْتِ 'ارْتَكَبْتُ' يا عَاهِرَةً يَا نَهْبًا شَائِعْ ؟ ٧٥
لو بُحْتُ بشىْءٍ مما قُمتِ به لا تَّقَدَ الجَمْرُ بِخَدَّىَّ
من الهَوْلِ وأَصْبَحَ كالتَّنُّورِ فَأَحْرَقَ كُلَّ حَيَاءٍ وذَرَاهُ رَمَادًا !
هلْ قُلْتِ 'ارْتَكَبْتُ' ؟ رائحةُ الفِعْلَةِ تُزْكِمُ أَنْفَ سَمَاءِ الكَوْنِ

والقَمَرُ يَغُضّ الطَّرْفَ من العَارْ ! والرِّيحُ المُنْحَلَّةُ من كُلِّ عِقَال
إذْ تَلْثَمُ ما تَلْقَاهُ بِكُلِّ مكَانٍ تَكْمُنُ هَاجِعَةً فى 80
بَطْنِ الأَرْضِ الأَجْوَفِ حتّى لا تَسْمَعَ عن فِعْلَتِك !
ماذَا ارْتَكَبَتْ يُمْنَاكْ ؟ يا لَلْعَاهِرَةِ الوَقِحَةْ !

دزدمونة : إنّكَ تَظْلِمُنى قَسَمًا بالله !

عطيـل : أَوَلَسْتِ إِذَنْ عَاهِرَةً ؟

دزدمونة : كلاّ وبِحَقِّ الإيمانِ بِدِينى ! ما دَامَ حِفَاظِى لوِعَاءِ الجَسَدِ نَقِيًّا 85
ولِمَوْلاَىَ فَقَطْ حتى يَسْلَمَ مِنْ لَمَسَاتِ الخُبْثِ المَقْوتَةِ غيرِ المَشْرُوعَة
يَنْفِى عنّى العُهْرِ ، فَأَنَا لَسْتَ بِعَاهِرَةٍ أبدًا !

عطيـل : لَسْتِ بعَاهِرَةٍ ؟

دزدمونة : كلاّ وبِحَقِّ خَلاَصِى من كُلِّ خَطِيئَةْ !

عطيـل : هلْ هذا مُمْكِنْ ؟

دزدمونة : اللَّهُمَّ إِذَنْ غُفْرَانَكْ !

عطيـل : أَرْجُو لَدَيْكِ الصَّفْحَ إنّى قد ظَنَنْتُكِ مخطئًا إحْدَى بَغَايَا البُنْدُقِيّة 90
وَقَدْ تَزَوَّجَتْ عُطَيْل ! {إلى إميليا} وأَنْتِ يا سيِّدة!
ويا نَظِيرَةَ القِدِّيسِ بُطْرُسْ {عنْد بابِ الجَنَّةْ}
إذ تَحْرُسِين الآنَ بابَ جَهَنَّمْ ! نَعَمْ أنتِ أنتِ أنتِ !
قد انْتَهَيْنا منْ مُهِمَّتِنا وها هى النُّقُودُ أتْعَابُكْ ! 95

أرْجُوكِ أبْقِى البابَ مُغْلَقًا وسِرَّنَا مكتُومًا !

{يخرج عطيل}

إميليا : يا حَسْرَتى ! ماذا يَظُنّ ذلكَ الرَّجُلْ ؟

وكيفَ أنْتِ مَوْلاتى ؟ كَيْفَ أنْتِ سيّدتى الكَرِيمَةْ ؟

دزدمونة : ما بَيْنَ النَّوْمِ وبيْن اليَقَظَةْ !

إميليا : ماذا جرَى لِسَيّدى يا سيّدتى السَّمْحَةْ ؟ ١٠٠

دزدمونة : ماذا جَرَى لِمَنْ ؟

إميليا : لِسَيّدى يا مَوْلاتى !

دزدمونة : ومن إذنْ سَيّدُكْ ؟

إميليا : زَوْجُكِ يا سيّدتى !

دزدمونة : بلْ لَيْس لى زَوْجْ ! أرْجُوكِ لا تُكَلّمينى يا (إميليا) !

لا استطيعُ انْ أبْكِى ولَسْتُ أستَطِيعُ انْ أُجيبَ إلاّ بالدُّمُوعْ ! ١٠٥

[لذا أظَلُّ صَامِتَةْ !] أرْجُوكِ فى هذا المَسَاءِ انْ

تَضَعِى مُلاءَاتِ الزّفافِ فى فِرَاشِي ! تَذَكّرِى !

ولْتَطْلُبِى من زَوْجِكِ الحُضُورْ !

إميليا : لَكَمْ تَغَيّرَتْ أحْوالُنا حقًا !

{تخرج إميليا}

دزدمونة : ما أنسبَ الذى يُعَامِلُنى بِهِ ! لا بَأسَ لا بَأسْ !
تُرى ماذَا فَعَلْتُ حتّى يستبيحَ أنْ يُلْصِقَ بى أصْغَرَ تُهْمَةْ ١١٠
ولو كنتُ اقْتَرَفْتُ أكبَرَ الذُّنوبْ !؟

{يدخل يا جو وإميليا}

ياجـو : ماذا تريدُ مَوْلاتى ؟ وكيفَ حالُك ؟

دزدمونة : لا عِلْمَ لى ! إنّ الذين يُنشِئُونَ الطِّفْلَ أو يُعَلِّمُونَهُ الأدَبْ
لا يَسْلُكُونَ فى هذا سِوَى التَّلَطُّفْ! ولا يُكَلِّفُونَهُ إلاّ بِأيْسَرِ المَهَامّ!
ولَيْتَهُ ابْتَغَى مَعِى سَبِيلَ اللُّطفِ مِثْلَ كُلِّ طِفْل ١١٥
فإنّنى فى هَذِه الأمُورِ - أُقْسِمُ - طِفْلَةْ !

ياجـو : ماذا جَرَى سَيِّدتى ؟

إميليا : وا حَسْرَتَا يا (ياجو) ! مَوْلاىَ قد رمَاهَا بالخِيَانَةْ !
بلْ إنّه أهَانَهَا وسَبَّها بأشْنَعِ الألْفَاظِ ممّا لا
تُطِيقُهُ القُلوبُ المُخْلصَةْ !

دزدمونة : فهلْ أنَا إذَنْ بِهَذا الوَصْفِ يا (ياجو) ؟

ياجـو : وأىّ وَصْفٍ ذَاك سيّدتى الجَميلةْ ؟ ١٢٠

دزدمونة : ذاكَ الذي تَقُولُ إنّ سيّدى رمَانى بهْ ؟!

إميليا : لقد دعَاهَا عَاهِرةً ! لا يَجْرُؤُ الصُّعْلُوكُ حتّى حِينَ يَسْكَرْ
أنْ يَصِفَ التى يُحِبّها ولوْ كانتْ بَغِيًا بالعَهَارَةْ !

ياجـو : ولماذا يَفْعَلُ ذلكْ ؟

دزدمونة : لا أدرى ! لكنّى واثقةٌ أنّى لَسْتُ كذلك ! ١٢٥

ياجـو : أرْجُوكِ لا تَبْكِى لا تبكى ! يا بُؤْسَ هذا اليَوْم !

إميليا : أتُرَاها رَفَضَتْ كُلَّ الخُطَّابِ النُّبَلاَءْ
وتَخَلَّتْ عن وَالِدِهَا والمَوْطِنِ وجَميعِ صَدِيقَاتِ المَوْطِنِ
كىْ تُرْمَى بالعُهْرِ هُنا ؟ أفَلاَيَدْعُوها ذَلِكَ لِبُكَاءٍ مُرّ ؟

دزدمونة : هذَا مَا قَضَتْ الأقْدَارُ بِهِ مِنْ نَكَدٍ حَقٌّ !

ياجـو : قَاتَلَهُ الله ! كيفَ انْزَلَقَ إِلَى هَذا الوَهْمِ القَادِحْ ؟ ١٣٠

دزدمونة : لا يَعْلَمُ إلاّ الله !

إميليا : قَسَمًا بِحَيَاتِى إنْ لَمْ يَكُ ثَمَّ لَعِينٌ ذُو شَرٍّ مُتَأَصِّلْ
دَسَّاسٌ وَسْوَاسٌ نَمَّامٌ وحَقِيرٌ غَشَّاشٌ ومُخَاتِلْ
يَرجُو بَعْضَ مَنَاصِبَ عُلْيَا قد أوْحَى لِلرَّجُلِ بهذِى الفِرْيَةْ !
إنّى أُقْسِمُ بِحَيَاتِى ! ١٣٥

ياجـو : لا لا ! من المُحَالِ انْ يَكُونَ فى الحَيَاةِ مثلُ ذَلِكَ الرَّجُلْ !

دزدمونة : فإنْ يَكُنْ ، فَلْيَغْفِرْ الله لَهُ !

إميليا : فَلْيَغْفِرْ حَبْلُ المِشْنَقَةِ لَهُ ولْتُطْحَنْ فى نَارِ الخُلْدِ عِظَامُهْ !
لِمَ يَدْعُوها عَاهِرةً ؟ وتُرَاهَا مَعَ مَنْ خَانَتْهُ ؟ وبِأَىِّ مكانِ
وبأىّ الأوقَاتِ بِأىِّ الأشْكَالْ ؟ ما أُسُسُ الظَّنِّ بِذَلِكْ ؟ ١٤٠

قد خَدَعَ ابنَ المَغْربِ وَغْدٌ فاق حُدُودَ الشَّرِّ !
صُعْلُوكٌ مَنْبُوذٌ ذُو صِيتٍ سَيِّءٍ !
يارَبِّ اكْشِفْ لِلنَّاسِ إِذَنْ عن هَذِى الأَوْغَادِ
واجْعَلْ فى كُلِّ يَدٍ مِنْ أَيْدِى الشُّرَفَاءِ هُنَا سَوْطًا
يُلْهِبُ أَظْهُرَهُمْ عَارِيَةً وأَمَامَ الخَلْقِ جَمِيعًا 145
مِنْ أَقْصَى الشَّرْقِ إلى أَقْصَى الغَرْبِ !

ياجو : اخفضى صَوْتَكْ !

إميليا : لابُدَّ انَّ مِثْلَ ذلكَ الحَقِيرْ --- قَدْ قَلَبَ الفِطْنَةَ فيكْ !
فَأَظْهَرَ الوَجْهَ الكَرِيهَ فاستَرَبْتَ أنّنى على عَلاَقَةٍ بالمَغْرِبىّ !

ياجو : أَنْتِ حَمْقَاءُ اسْكُتِى !

دزدمونة : أَوَّاهُ يا (ياجو) الكَرِيمْ ! ماذا عَسَاىَ الآن انْ أَفْعَلَهُ 150
حتى يَعُودَ لى صَفَاءُ سَيّدى ؟ يا أَيُّها الصَّدِيقُ المُخْلِصْ !
خَاطِبْهُ فى شَأْنى إِذَنْ ! قَسمًا بهذا النُّورِ فى السَّماءْ !
إنّى لأَجْهَلُ كيفَ أَغْضَبْتُهْ ! وأَقُولُ ذَلكَ رَاكِعَةْ !
فَلْيَمْضِ الاطْمِئْنَانُ والسُّلْوَانُ عنّى لِلأَبَدْ
إنْ كنتُ قد أَتَيْتُ ذَنْبًا مَسَّ حُبَّهُ
فى خَاطِرِى وسَرِيرَتى أو فى فِعَالى ! 155
أَوْ إِنْ تكُنْ عيْنَاىَ قَدْ مَالَتْ إلى سِوَاه !

او إنْ تكُنْ أُذْنَاىَ او سِوَاهُما من الحَوَاسّ قد هَفَتْ لِغَيْرِهِ !
إنْ لَمْ أكُنْ مازِلْتُ باقِيَةً على حُبِّهْ
وسَوْفَ أستَمِرُّ دائمًا على الإخْلاَصِ
حتّى لَوْ سَعَى إلى نَبْذِى بِتَطْلِيقٍ حَقِيرْ ! ١٦٠
ما أقْدَرَ القَسْوَةَ ما أفْعَلَها ! قد تَسْتَطِيعُ قَسْوَتُهْ
قَهْرَ الحَيَاةِ فى الجَسَدْ ! لكنّها لا تَسْتَطِيعُ انْ تَمَسَّ عِنْدى حُبَّهُ !
لا أستَطِيعُ حتّى الآنَ انْ أقُولَ "عَاهِرَةْ" !
فاللَّفْظُ عند نُطْقِهِ يُثِيرُ فِىَّ بُغْضًا واسْتِيَاء !
إذَنْ فما بَالُ ارْتِكَابِ الفِعْلَةِ التى تَأْتى بِهَذا الوَصْفْ ؟ ١٦٥
لا تَسْتَطِيعُ كُلُّ فِتْنَةِ الدُّنْيا الغَرُورِ إقْنَاعِى بِهِ !

ياجــو : أرْجُوكِ ألاّ تحْزَنِى ! ما تِلْكَ إلاّ نَزْوَةُ المِزَاجِ المُنْحَرِفْ !
ومِنْ وَرَائِها مَشَاغِلُ الحُكُومَةِ الّتى تُضَايِقُهْ . .
وفى العِتَابِ تَنْفِيسٌ عَنْ الغَضَبْ !

ديزدمونة : لوْ لمْ يكنْ الأمْرُ سِوى ذَلِكَ فَأنَا –

ياجــو : بلْ لَيْسَ إلاّ ذَلِكْ ! وَثِقِى بِمَا ذَكَرْتْ ! ١٧٠

{صوت أبواق خارج المسرح}

هلْ تَسْمَعِينَ هَذِهِ الأبْوَاقَ ؟ إنّها تَدْعُوكِ لِلْعَشَاءْ !
هيّا ادْخُلِى إلى ضُيُوفِنا العِظَامِ مِنْ رِجَالِ البُنْدُقِيَةْ !

هيّا وكَفْكِفِى هَذِى الدُّمُوعَ فالجميعُ فى انْتِظَارِكْ
وسوفَ تَنْصَلِحُ الأمورْ !

{تخرج دزدمونة وإميليا}

{يدخل رودريجو}

ماذا بك يا (رودريجو) ؟

رودريجو : غاضبٌ من مُعاملَتِكَ لى ! وأحسُّ أنَّك غيرُ صادقٍ معى ! ١٧٥

ياجـو : وما دليلُكَ على ذلك ؟

رودريجو : إنّك تتحايلُ كُلّ يَوْمٍ على مُمَاطَلَتِى يا (ياجو) بل يبدو لى أنك لاتوفّر لى أىَّ فُرْصَةٍ تحيا بها آمالى! ولن أَصْبِرَ على ذلك بعد الآن! بل ولستُ مُقْتَنِعًا بأن أَحْتَمِلَ فقدانَ ما فقدتُه دونَ اعتراضْ ! ١٨٠

ياجـو : اسمعنى يا (رودريجو) !

رودريجو : بل لقد سَمِعْتُ أكـثَر مِمّا ينبغى ! وأرى أنّ أفعالَك منـاقضةٌ لكلامك ١٨٥

ياجـو : هذه تُهْمَةٌ بالغةُ الظُّلْم !

رودريجو : والله أنا لا أتّهـمك إلاّ بما هو حَقّ ! لقد أنْفَقْتُ كلَّ مـا لدىَّ حـتى أفْلَسْت ! والجـواهرُ التـي أخَذْتَهـا مـنّى لتُهْدِيهَا إلى (دزدمونة) كافية لإغواء أى امرأة.. وأكاد أقول لو كانت راهبةً! قُلْتَ لى إنها قَبِلَتْها وأنْعَشْتَ فى قلبـى الرجاء ، والاطمئنان ، ١٩٠

وتَوَقُّعَ اللقاء فالوِصَالْ ! لكنّنى لمْ أنَلْ شيئًا !

ياجـو : أنتَ حُرٌّ إذنْ ! أنتَ وما يَحْلُو لَكْ !

رودريجو : أنا حر ؟ ما يحلو لى؟ لا لستُ **حُرًّا** [فى الوصال] ولا أجدُ ما يحلو لى إطلاقًا! بل إنه مُرٌّ كالعَلْقَمْ! وبدأتُ أرى أنّنى مخدوعْ! ١٩٥

ياجـو : لا بأسَ إذن !

رودريجو : لا ! بل في ذلك كل البـأس ! لسوفَ أُعَرِّفُ (ديدمونة) بـنفسي فإذا أعادتْ لي جواهرى فسوفَ أتَخَلّى عن مـحاولةِ التقرّب منها وأُقْلِعُ عن جهـوديَ غيـرِ المَشْرُوعَةِ لوِصَالها ! أمّا إذا لمْ يَحْدُثْ ذلك فَثِقْ أننى سوفَ أُطالِبُكَ بِتَسْدِيد دُيُونِكْ ! ٢٠٠

ياجـو : هذا ما تقول به

رودريجو : نعم ! ولَمْ أقلْ إلاّ ما اعتزمْتُ أنْ أفْعَلَهُ !

ياجـو : رائع ! الآنَ أرى أنّك ذو عزيمة ! وسـوف تتحـسّنُ صورتُكِ فى نظرى مـنذ هذه اللحظـة ! هاتِ يَدَكَ يا (رودريجـو) ! لقــدْ اعـتـرضْتَ علىَّ اعـتـراضًا بالـغَ الظُّلم ! ولابد أن أُؤكِّدَ أننى تصرّفتُ فى قَضِيَّتكِ بكلِّ أمانةِ وصدْق ! ٢٠٥

رودريجو : لمْ يظهرْ منْ ذلكَ شَيئْ ! ٢١٠

ياجـو : صحـيحٌ أنّه لمْ يظهرْ شَىْءٌ منه حـقًا ! ولا يخلو اشتـباهُك فى الأمرِ من فطنةِ وسديـدِ رأىِ ، ولكنْ ! يا (رودريجو) ! إن كانَ

لديكَ حقًا مـا زاد إيمانى الآن بانك تتمتعُ به - أقـصد العَزيمةَ
الصادقةَ والشجـاعةَ والإقدامْ - فعليكَ أنْ تُثْبِتَهُ اللّيلةْ ! وإذا لمْ ٢١٥
تَسْتَمْتِعْ فى اللّيلةِ التـاليـةِ (بدزدمـونة) فَلْتَجتثَّ وُجودى بتُهْمـةِ
الغَدْر ! ولك أن تبتدعَ ما تشاءُ من وَسَائِلِ الهَلاكْ !

رودريجو : وهل هو أمرٌ معقولٌ وفى طاقتى ؟

ياجـو : يا سيدى ! لقـد أتى أمرٌ خاصٌّ من البندقيةِ بانتداب (كـاسيو) ٢٢٠
حاكمًا لقُبْرُصَ فى مكانِ عُطيل !

رودريجو : أهذا صحيح ؟ إذن سيعود عطيل و (دزدمونه) إلى البندقية !

ياجـو : لا لا ! سوف يذهب إلى موريتانيا.. ومعه الجميلة (دزدمونة)!
إلا إذا طَرَأَ طارئٌ يستدعى بقاءَهُ فترةً أخرى ! ولا يَحْسِمُ الأمر ٢٢٥
طارئٌ أقوى من إِزَاحَةِ (كاسيو) !

رودريجو : ماذا تعنى بإزاحَتِه ؟

ياجـو : أعْنى أنْ نَجْعَلَهُ عَاجِزًا عنْ الحلولِ محلَّ عطيل ! بتهشيم رأسه! ٢٣٠

رودريجو : وذلك ما تريدنى أن أفعله ؟

ياجـو : نعم ! إذا أردت أن تنال ما يفيـد وما هو حق لك ! إنه يتناولُ
عشاءَهُ الليلةَ فى منزلِ عاهرةٍ أعْرِفُها، وسوفَ أذهبُ إليه هناك!
مـازالَ يَجْهَلُ السَّعْدَ الذي كَتَبَهُ له الـقَدَرْ : فـإذا راقـبتَ المنزلَ
وأدركْتَهُ وهو خارج - وسوف أعملُ على أنْ يكونَ ذلك ما بين ٢٣٥

الثانية عشرة والواحدة - فما أيسرَ أنْ تقضيَ عليه كيفَما شِئْتَ!
ساكونُ قريباً منكَ لدعمِ جُهودك ، ولن يستطيعَ الإفلاتَ إذا
اجْتَمَعْتُ معك عليه ! هيّا ! لا تقفْ ذَاهِلاً على هذا النَّحْو بل
امْضِ معى ، وسوف أُبيّن لكَ مدى ضرورةِ موتِه حتّى تُدركَ
أنّك مُلْزَمٌ بالقضاء عليه ! لقد حان الآن موعد العشاء ، ونحن ٢٤٠
نُهْدِرُ اللَّيْلَ بالتّباطؤ ! هيا بنا !

رودريجو : أريد المزيد من أسباب ما أفعل !

ياجو : قطعاً ساوافيك بما يرضيك !

{يخرجان}

المشهد الثالث

غرفة أخرى فى القلعة - يدخل عطيل

ولودوفيكو ، ودزدمونة ، وإميليا ، والأتباع

لودوفيكو : أرْجُوكَ مُخْلِصًا يا سيّدى ! وَفّر على نَفْسِكَ هذا الجُهْد !

عطيل : لا عَفْوًا ! السَّيْر مُفِيدٌ لى !

لودوفيكو : عِمْتِ مَساءً سَيّدتى ! أشْكُرُكِ بكلِّ تواضعٍ !

دزدمونة : أسْعَدَنا تشريفُ سُمُوّكَ !

عطيل : هل نَبْدأُ المَسير ؟ . . يا (دزدمونة) ! ٥

دزدمونة : مولاىْ ؟

عطيل : إلى الفِراشِ الآنْ ! ولَنْ أغيبَ غيْرَ لَحْظَةٍ ! ولْتَصرِفى وَصيفَتَك !! . . . لابُدَّ من ذلك !

دزدمونة : سمعًا وطاعةً مَوْلاى ! ١٠

{يخرج عطيل و لودو ڤيكو والأتباع}

إميليا : كيف الحالُ الآن ؟ يبدو ألْطَفَ ممّا كان !

دزدمونة : يقولُ لنْ يغيبَ بل يعودُ فَوْرًا
وقالَ لى اذْهَبى إلى الفِراشِ واصرِفى وَصيفَتَكْ !

إميليا : تَصرِفينَنى ؟

دزدمونة : قد كانَ ذاكَ أَمْرُهُ أيّتها الكَريمَةْ ! الآن آتينى ١٥
بِثَوْبِ النَّوْمِ ثُمَّ انْصَرِفى !
لا يَنْبَغى أنْ نُغْضِبَ الآنَ الرَّجُلْ !

إميليا : لَيْتَكِ ما رأَيْتِه قَطْ !

دزدمونة : أَخْتَلِفُ معك ! فالحبُّ بقلبى يَقْبَلُهُ مَهْمَا كانْ !
بلْ إنّ خُشُونَةَ مَسْلَكِهِ او تَقْطيبَ الجَبْهَةِ وعِبارَاتِ اللَّوم – ٢٠
أَرْجُو نَزْعَ الدبُّوسِ هُنا – تَحْلُو فى عَيْنى وتَرُوقْ !

إميليا : وَضَعْتُ فوقَ الفَرْشِ ما طَلَبْتِهِ من المُلاءَات !

دزدمونة : لا فَرْقَ فالكُلُّ سَوَاءْ ! وما أشَدَّ حُمْقَ مَنْطِقِ البَشَرْ !

إنْ مُتُّ قَبْلَ انْ تَمُوتى يا (إميليا)

أَرْجُوكِ انْ تكونَ أكْفَانى - من هَذِهِ المُلاءَات !

إميليا : كفى كفَى هذا هُرَاءْ ! ٢٥

دزدمونة : كانتْ تَخْدُمُ وَالِدَتى خادمَةٌ تُدْعَى (بَرْبارا)

وأَحَبَّتْ شَابًا لم يَلْبَثْ انْ جاءَتْهُ لَوْثَةْ

فَإذَا هُو يَهْجُرُ (بَرْبارا) ! وسَمِعْتُ الخَادمَةَ تُرَدِّدُ أُغْنِيَةْ

عن صَفْصَافَةْ ! كانت اغنيةً جِدَّ قَدِيمَةْ !

لكنّ اللّحْنَ يُعبّر عماّ حَلَّ بها من سُوءٍ بَلْ ماتَتْ وهْىَ تُغَنّيها !

وانا لا أقْدِرُ هذى اللّيْلَةَ انْ أنْسَى تِلْك الأُنْشُودَةْ ٣٠

بَلْ لا أمْلِكُ انْ أمْنَعَ رَأْسِى انْ تَنْحَنِىَ عَلَى كَتِفِى وأنَا

أتَغَنَّى بالأُنْشُودَةِ مِثْلَ المِسْكِينَةِ (بَرْبَارَا) !

أَرْجُوكِ انْصَرِفِى !

إميليا : هلْ آتى لَكِ بِثِيَابِ المَنْزِلْ ؟

دزدمونة : لا ! بلْ أرْجو نَزْعَ الدّبّوسِ هُنا !

(لودوفيكو) هذا رَجُلٌ رائعْ ! ٣٥

إميليا : و وَسِيمٌ حَقًّا !

دزدمونة : وذُو حَدِيثٍ لَبِقْ !

إميليا : أعْرِفُ سَيِّدَةً مِنَ البُنْدُقِيـة تتـمـنَّى انْ تَلْمَسَ شـفَتَهُ السُّفْلى ولو

سارتْ إلى فِلَسْطِينَ حافِيَةَ القَدَمَيْن { تكفيرًا عن الذنب } !

دزدمونة : { تغنى }

جَلَسَـــتْ تلكَ المِسْكِينَةُ تُنْشِـدُ أُغْنِيَةً بِجِـوَارِ الدَّوْحَــةْ ٤٠

غَنُّوا كُلُّكُمو لِلصَّفْصَافَةِ زَاهِيَةِ الخُضْرَةْ !

وَضَعَتْ يَدَهَـا فَـوْق الصَّدْرِ ومَالَـتْ بالرَّأْسِ على الرُّكْبَةْ

غَنُّوا لِلصَّفْصَافَةِ لِلصَّفْصافة لِلصَّفْصافةْ !

كانتْ غُدْرَانُ المَاءِ العَذْبِ تَسِيلُ فَتُرْجِعُ أَصْداءَ أَنِينِ المِسْكِينَةْ

غَنُّوا لِلصَّفْصَافَةِ لِلصَّفْصَافَةِ لِلصَّفْصَافَةْ ! ٤٥

وانْحَدَرَتْ عَبَرَاتُ المِلْحِ مِـنَ العَيْنَيْنِ فَـلاَنَ الحَجَرُ لَهَا !

ضعى هذه بجوارك **{تعطيها حُلِيًّا أو ثيابًا}**

غَنُّوا لِلصَّفْصَافَةِ لِلصَّفْصَافَةِ لِلصَّفْصَافَةْ !

أَرْجُوكِ أَسْرِعِى ! سَرْعَانَ ما يَأْتِى !

غَنُّوا كُلُّكُمـو سَتَكُونُ الصَّفْصَافَةُ إِكْلِيلَ الفَرْحَــةْ ! ٥٠

لا يَنْقُدْ أَحَدٌ ما يَفْعَلُ ! فَأَنَا أَقْبَلُ كُلَّ صُدُودٍ مِنْهْ !

لا! ليسَ هذا هُوَ المَقْطَع التالى! هل تَسْمَعِين! من كانَ الطَّارِقْ؟

إميليا : لم تَكُ غَيْرَ الرِّيحْ !

دزدمونة : { تغنى }

وقُلْتُ إِنْ عاشِقِى قد خَانَنى ! لكِنْ تُرَى ما كانَ رَدُّهْ ؟

غنُّوا للصَّفْصافَة للصَّفْصافَة للصَّفْصافَة ! ٥٥

إنّى إنْ أنشُدْ حبَّ نساءٍ غيرِكِ يومًا مَـــا

فلَسوفَ تخونيني مَعَ أيِّ رجالٍ غيرِى عَمْدًا

أرجوكِ انْ تذهَبى! طابتْ إذَنْ ليلتُك! أحسُّ حكَّة فى كُلِّ جفْن !

هل ذاكَ يَعْنى أنّنى سأبكى ؟

إميليا : لا يَعْنى ذلكَ شيْئًا إطلاقًا !

دزدمونة : بلْ ذاكَ ما سَمِعتُهُ ! يا للرِّجَالْ ! يا للرجال !

والآن أخْبرينى يا (إميليا) ! تُراكِ تَعتَقِدينَ حَقًا ٦٠

بانّ بيْنَنَا من النِّساء منْ تَخُونُ زَوْجَها خيانَةً فَظَّةً ؟

إميليا : لا شكَّ انّ بَعْضَنَا يَفْعَلُ ذلك !

دزدمونة : هل تَفْعلينَ هذا الفعْل فى مُقَابِلِ الدُّنْيا بِأسْرِها ؟

إميليا : ألاَ تَفْعَلينَ كَذَلك أنت ؟

دزدمونة : لا ! بِضِياءِ البَدْرِ السَّاطعْ ! ٦٥

إميليا : وأنا أيضًا لا أفْعَلُهُ بِضياءِ البَدْرِ السَّاطعْ !

إنْ كانَ ولا بُدّ ففى اللَّيْلِ الحَالكْ !

دزدمونة : هل تَفْعَلينَهُ وإنْ أُعْطيت هَذِه الدُّنْيا بِأسْرِهَا ؟

إميليا : الحقّ انّ هذه الدُّنْيا بِأسْرِها مُقَابِلٌ عَظِيمٌ هَائِلٌ

بل إنّه لَسِعْرٌ باهظٌ لِمثْلِ هذه الخَطيئةِ الطَّفيفَةْ !

دزدمونة : أُقْسِمُ إنى أَعْتَقِد بأنكِ لَنْ تَرْضَىْ

إميليا : اقسم إنى أعتقد بأنى أَرْضَىْ ! ثم امحو وِزْر ما فَعَلْتُ بعدها ! ٧٠
أنا حقًا لا أقبلُ أن أفعلَها فى مقابلِ خاتَمٍ بِمَشْبَكٍ ، ولا فى
مقابلِ بعضِ الأقمشةِ الفاخرةِ أو العباءاتِ أو القمصانِ أو
القُبَّعاتِ أو أىٍّ من تلكَ الضَّرُوريَّات ! أما فى مقابل الدنيا
بأسرها ! فخسارةٌ كبرى لو ضاعتْ الفُرْصة ! أرينى من ترفضُ ٧٥
أنْ يُصبح زوجُها مَلِكًا إذا خَانَتْهُ ! إنّنى أغامر فى سبيلِ ذلك
بدخولِ المَطْهَرِ بعد الموت لمحو جريرتى !

دزدمونة : فليلعنّى الله إذا كنتُ سأقبلُ ذلك
حتى لو أُعطيتُ الدنيا جمعاء

إميليا : عجبًا ! الذَنْبُ ذنبٌ من ذنوب هذه الدنيا ! أما إذا مَلَكَتْ
يمينُكِ هذه الدنيا مقابل الذى فَعَلْتِه ، فسوفَ يغدو من ذنوبِ ٨٠
دنياك فحسب ! وما أَسْرَعَ ما تستطيعين التكفير عنه !

دزدمونة : بل لا أظُنّ أنّ بيننا أمثالَ هَذِه المرْأةْ !

إميليا : بلْ قُولِي بالعَشَرَاتْ ! بل وأَضِيفِي عَدَدًا يَمْلأُ
دنيا شَاسِعَةً يَبْذُلْنَ الجُهْدَ دَوَامًا للفَوْزِ بها ! ٨٥
لكنّى أَعْتَقِدُ بأنْ الزّوجَ هو المسئولُ إذا انْحَرَفَتْ زَوْجَتُهُ !
إمّا بِتَجَاهُلِ وَاجِبِهِ الزّوْجِىّ بِإِهْدَارِ حُقُوقِ الزّوْجَةِ فى أَحْضَانِ سِوَاهَا ،

أو بالغَيْرة فى نَوْبَاتٍ مِنْ ضِيقِ الصَّدْرِ الأهْوَجِ

تَدْفَعُهُ لِقيُودٍ يَفْرِضُها تَحْرِمُها حُرِّيَتَها ! أو قَدْ يَضْرِبُها ٩٠

أو يَنْتَقِصُ من المَصْرُوفِ المُعْتَادِ لَهَا من بَابِ الإذْلاَلْ !

عجبًا ! إن لَدَيْنَا أَيْضًا أكْبَادًا تَشْعُرُ بالظُّلمِ وتَمْتَلِئُ مَرارَةْ !

وبرَغْمِ الطيبَةِ فى الطَّبْعِ فَقَدْ نَشْعُرُ بالرَّغْبَةِ فى الثَّأر !

فَلْيَعْرِفْ هذا الزَّوْجُ بِأنَّ الزَّوْجَةَ تَنْعَمُ بالإحْسَاسِ كَمَا يَنْعَمْ !

فَهْىَ تَرَى وتَشُمُّ وتَتَذَوَّقُ طَعْمَ الحُلْوِ وطَعْمَ الحَامِضِ مِثْلَهُ ! ٩٥

ماذا يَبْغِى الزَّوْجُ إذا اسْتَبْدَلَ أُخْرى بِحَليلَتِهِ ؟

أهُوَ اللَّهْوُ قليلاً ؟ هَذا مَا أعْتَقِدُهْ !

هل تَدْفَعُهُ العَاطِفَةُ إلى ذلك ؟ هذا ظَنِّى أيضًا !

أتُرَاهُ يَضِلُّ لِضَعْفٍ بَشَرِىّ فى النَّفْس ؟ هذا أيْضًا وَاقِعْ !

أوَ لَيْسَتْ لِلْمَرْأةِ أيْضًا عَاطِفَةٌ وأحَاسِيسْ ؟ أفَلاَ ١٠٠

تَرْغَبَ أيْضًا فى اللَّهْوِ ؟ أنْ تُرْخِىَ لِلضَّعْفِ زِمَامَهْ . .

مِثْلَ الرَّجلِ تَمَامًا ؟ وإذَنْ فَعَلَيْهِ أنْ

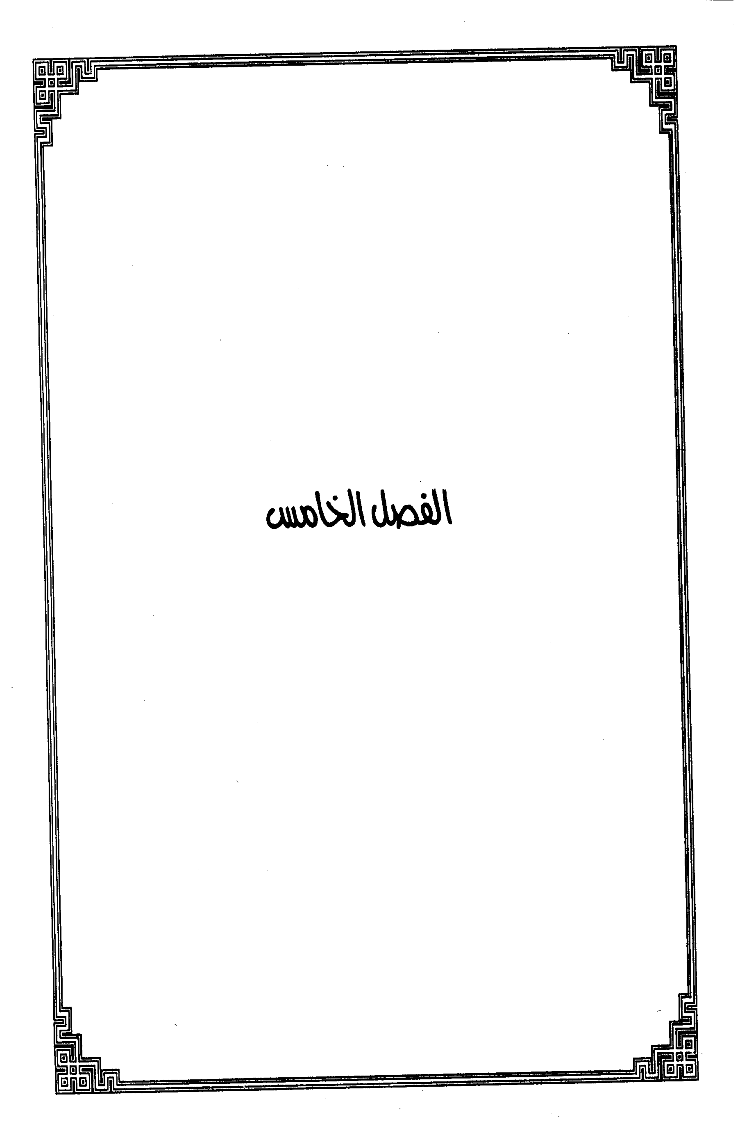
يَلْتَزِمَ بِحُسْنِ مُعَامَلَةِ الزَوْجَةِ او فَلْيَعْلَمْ انْ خطايا المَرْأةِ

ثَمَرَةُ أخْطاءِ الرَّجُلِ !

دزدمونة : طابَتْ لَيْلَتُكِ إذَنْ ! ارْجو المَوْلَى انْ يُكْرِمَنى بِطِبَاعِ البِرّ

حتّى لا أقْفُو الشَّرّ بِشَرّ ١٠٥

بل أعْرِفُ مِنْهُ فِعْلَ الخَيْر {تخرجان}



الفصل الخامس

المشهد الأول

{ شارع – يدخل ياجو ورودريجو }

ياجو : قِفْ خَلْفَ عَمُودِ المَبْنَى .. هَذَا ! لَنْ يَلْبَثَ أنْ يأتِي !
اسْلُلْ سَيْفَكَ ذا الحَدِّ القاطِعِ واضْرِبْهُ بِهِ فى مَقْتَلْ !
أَسْرِعْ ! لا تَتَبَاطَأْ أو تُوجِسْ خِيفَةْ ! فَأنَا بِجوَارِكْ !
فى السَّيْفِ نَجاحُ المَسْعَى أو إخْفَاقُهْ ! فَلْتَذْكُرْ ذَلِكَ واشْحَذْ
عَزْمَكَ حتَّى لا يَتَزَعْزَعَ أبدًا ! ٥

رودريجو : قِفْ هُنا بِالقُرْبِ منِّى ! رُبَّما أفْشَلْ !

ياجو : وأنا بالقُرْبِ منك ! كُنْ جسورًا وتَهَيَّأْ واسْتَعِدّ !

{يتراجع ياجو}

رودريجو : الحقُّ أنىّ غَيْرُ بَالِغِ الحَمَاسِ لارْتِكَابِ الفِعْلَةْ
لكنّه أتى بأَسْبَابٍ أراها مُقْنِعَةْ ! قد انْتَهى
بِلاَ مِراءٍ أَجَلُهْ ! بِضَرْبَةٍ من الحُسَامِ قَاتِلَةْ ! ١٠

ياجو : [جانبًا] هذا الغَرِيرُ السَّاذَجْ ! حككْتُهُ كانّه قَرْحٌ فَهَيَّجتُهْ
وهكذا اسْتَشَاطَ غَضَبًا ! والآنَ إنْ قَضَى على (كاسيو)

أوْ إنْ قضَى (كاسيو) عَلَيْه، أوْ خرَّ كُلٌّ مِنْهُما قتِيلاً فى النِّزَالْ،
فإنّنى أفُوزُ فى كُلِّ احتمَالْ ! لوْ عاشَ (رودْرِيجو) لَطَالَبَنى
بمبلغٍ كبيرٍ فى مُقَابِلِ النُّضَارِ والحُلىِّ ١٥
تلكَ التى خادعتُهُ فيها ونِلْتُهَا بِوَصْفِها هَدَايا
لِلْحَبِيبَةِ (دِزْدِمُونَةْ) ! ولا يكونُ ذاكَ أبَدًا !
وإنْ يَعِشْ (كاسيو) فَسَوْفَ يَسْطَعُ ما يَزِينُهُ
من الجَمَالِ فى حيَاتِهِ اليَوْمِيَّةْ ! وعِنْدَهَا يَبِينُ ما لَدَىَّ مِنْ
قُبْحٍ يُنَاقِضُهْ ! وقدْ يُمِيطُ المَغْرِبىُّ عنْ فِعْلِى اللِّثَامَ لَهْ ! ٢٠
وعِنْدَهَا ابيتُ فى خَطَرٍ عَظِيمْ ! لا ! لا ! لا !
لابُدّ انْ يموتَ فَلْيَكُنْ ! مَهْلاً فها هُوَ قَدْ أتَى !

{يدخل كاسيو}

رودريجو : أعْرِفُ وَقْعَ خُطَاهْ ! هذا هُوَ حقًا ! يا وَغْدُ قَتَلْتُكْ !

{يضرب كاسيو بالسيف}

كاسيو : الضَّرْبَةُ كانتْ تكْفِى لِهَلاكِى حَقًا لَوْلا انّ دُرُوعِى
أصْلَبُ مما تَتَصَوَّرْ ! الآنَ سأخْتَبِرُ دُرُوعَكْ ! ٢٥

{يستل السيف ويجرح رودريجو}

رودريجو : أوَّاهُ قَدْ قُتِلْتُ !

{ياجو يتسلل من الخلف فيضرب كاسيو بالسيف فى رجله ويخرج}

كاسيو : كُسِرَتْ سَاقِى وسأبْقى أعْرَجَ ما عِشْت ! بَعْضَ الأضْوَاءْ !
تلكَ جَرِيمَةُ قَتْلٍ يا نَاس ! قُلْتُ جَرِيمَةُ قَتْل !

{يسقط فى مكانه}

{يدخل عطيل من مكان فى خلف المسرح}

عطيل : الصَّوْتُ صَوْتُ (كاسيو) ! لقد وَفَى (ياجو) بِعَهْدِهِ !

رودريجو : ما أشْقَانى ! ما أتْعَسَنِى !

عطيل : اسْمَعْ ! هذا حقّ !

كاسيو : النَّجْدةَ يا نَاسْ ! مِشْعَلَ ضَوْءْ ! من لى بِطَبِيبْ !؟ ٣٠

عطيل : لا شَكّ انه هُوَهْ ! ما أبْسَلَكَ إذَنْ يا (ياجو) الصّادِقُ والبارّ !
إنّكَ تَثْأَرُ بِشَهامَتِكَ لما حاقَ بِصاحِبِكَ من الظُّلْم !
فى هذا دَرْسٌ لِى ! يا حَبُّوبَهْ ! مَحْبُوبُك ماتْ !
ومَصِيرُكِ يُقْبِلُ ويَحُثُّ خُطَاهْ ! يا عَاهِرَةُ إذَنْ إنّى قادِمْ !
فى قَلْبِى انْطَمَسَ تَماماً ما ألْقَتْ عَيْنَاكِ من السِّحْرِ بِهِ ٣٥
ولَسَوْفَ أُجَلِّلُ بِدِمَاءِ الشَّهْوَةِ فَرْشًا لَوَّثَهُ فِسْقُ الشَّهْوَةْ !

{يخرج عطيل}

{يدخل لودوفيكو وجراتيانو}

كاسيو : يا ناسْ ! لا حُرَّاسَ هُنا ؟ لا مَارَّةْ ؟ قلتُ جَرِيمةُ قَتْل !

جراتيانو : الصَّرْخَةُ صَرْخَةُ ألَم بَالِغْ ! وَقَعَتْ حَادِثَةٌ مُؤْسِفَةٌ لا شَكّ !

كاسيو : النَّجْدَةَ !

لودوفيكو : هَلْ تَسْمَعُ ؟ ٤٠

رودريجو : ما أتْعَسَنى ! ما أشْقَانى !

لودوفيكو : اسْمَعُ بَعْضَ الأنَّاتْ ! اللَّيْلُ بَهِيمٌ حَالِكْ !

أفَلاَ يُحْتَمَلُ بانّ الصَّرَخَاتِ هُنا زَائِفَةٌ ؟

الأسْلَمُ الاّ نَتَقَدَّمَ مِنْ صَاحِبِها حتّى يأتىِ المَدَدُ !

رودريجو : افَلَنْ يأتى أحَدٌ ؟ إذنْ فَسَأنْزِفُ حتّى المَوْت ! ٤٥

{يدخل ياجو وفى يده مصباح}

لودوفيكو : أسَمِعْت ؟

جراتيانو : هذا رجلٌ ما زالَ بِمَلْبَسِ نَوْمِهْ ! يَحْمِلُ مِصْبَاحًا وسِلاَحًا !

ياجو : مَنْ هُنَاكْ ؟ ما ذَلِكَ الصَّوْتُ الذى يَصيحُ قدْ وَقَعَتْ جَرِيمَةْ ؟

لودوفيكو : لا أدرى .

ياجو : أفَلَمْ تَسْمَعْ صَيْحَةْ ؟ ٥٠

كاسيو : إنّى هُنا ! حَلَفْتُكُمْ بِاللهِ سَاعِدُونِى !

ياجو : ماذا جَرَى ؟

جراتيانو : هذا حَامِلُ عَلَمِ عُطَيْلٍ إنْ صَدَقَ الظَّنْ !

لودوفيكو : بلْ إنّهُ هُوَهْ ! رَجُلٌ مِقْدَامٌ حَقًّا !

ياجو : منْ أنتَ يا مَنْ صِحْتَ صَيْحَاتِ الألَمْ ؟

كاسيو : إنِّى انْتَهَيْتُ يا (ياجو) ! بَعْضُ اللُّصُوصِ أَجْهَزُوا عَلَىَّ !
أَرْجُوكَ سَاعِدْنى ! ٥٥

ياجو : أَوَّاهُ يا رَئِيسِىَ الْمُلاَزِمْ ! أَىُّ اللُّصُوصِ قَدْ جَرَحُوكْ ؟

كاسيو : أَظُنُّ أَنْ وَاحِدًا مِنْهُمْ هُنا ! لَمْ يَسْتَطِعْ أَنْ يَهْرَبْ !

ياجو : يا لَلأَوْغَادِ الخَوَنَةْ ! مَنْ أَنْتَ يا مَنْ هُنَاكْ ؟
{إلى لودوفيكو وجراتيانو} هيّا معى وسَاعِدَانى !

رودريجو : سَاعِدْنِى أَرْجُوكْ ! ٦٠

كاسيو : هذا أَحَدُ الأَوْغَادْ !

ياجو : يا وَغْد ! يا قَاتِلْ ! يا شِرِّيرْ !

{ياجو يطعن رودريجو}

رودريجو : ملعونٌ يا (ياجو) ! يا كَلْباً مَعْدُومَ الرَّحْمَةْ ! آه آه آه !

ياجو : أَنَقْتُلُهُ تحتَ جُنْحِ الظَّلاَمْ! وأَيْن اللُّصُوصُ إِذَنْ مِنْ مُرِيقى الدِّمَاءْ؟
وما أغْرَبَ الصَّمْتَ فى جَنَبَاتِ المدينةْ! أقولُ جريمةُ قَتْلٍ جريمةُ قَتْلٍ هنا!
وماذا تكونَانِ هَل أَنْتُمَا أَهْلُ خَيْرٍ ؟ وهل أَنْتُما أَهْلُ شَرّ ؟ ٦٥

لودوفيكو : احْكُمْ عَلَيْنا حينَ تَعْرِفُنا

ياجو : السيد (لودوفيكو) ؟

لودوفيكو : إنّى هُوَ يا سيّد !

ياجو : العَفْوَ إِذَنْ ! هذا (كاسيو) ! بعضُ الأَشْرارِ هُنَا جَرَحُوهْ !

جراتيانو	:	(كاسيو) ؟	٧٠
ياجـو	:	قُلْ كيفَ حالُكَ يا أخى	
كاسيو	:	شُطِرَتْ رِجْلِى شِطْرَيْن !	
ياجـو	:	والله لا ! لا قَدَّر الله ! النُّورَ يا سَادَةْ !	
		أُرِيدُ تَضْمِيدَ الجُرُوحِ بالقَمِيصْ !	

{يخلع قميصه}

(تدخل بيانكا)

بيانكا	:	ماذا حَدَثْ ؟ أنْتُمْ ! منْ الذى يَصِيحْ ؟	
ياجـو	:	(ساخرًا) من الذى يَصِيحْ ؟	٧٥
بيانكا	:	آهٌ يا (كاسيو) العَزِيزْ ! آهٌ يا (كاسيو) الحَبِيبْ !	
		آه يا (كاسيو) (كاسيو) (كاسيو) !	
ياجـو	:	يا لَلْعَاهِرَةِ المَفْضُوحَةِ! يا (كاسيو)! هل تَشْتَبِهُ بِمَنْ جَرَحَكْ ؟	
كاسيو	:	لا !	٨٠
جراتيانو	:	يُؤْسِفُنى انْ أجِدَكَ فى هذا الحَالْ ! جِئْتُ أُرِيدُ لِقَاءَكْ !	
ياجـو	:	منْ ذَا يُعِيرُنى هُنا رَبْطَةَ سَاقْ ؟ شكرًا! وهكذا ضَمَّدْتُ جُرْحَهْ !	
		أُرِيدُ كُرْسِيًا لِنَحْمِلَ الجريحَ فيه دُونَ إجْهَادٍ لَهُ !	
بيانكا	:	وَاحَسْرَتى ! قَدْ غَابَ عَنْ وَعْيِهْ !	
ياجـو	:	يا سَادَتى جَمِيعًا اسْمَعُوا ! قَد اشْتَبَهْتُ أنّ هَذِهِ النُّفَايَةْ	٨٥

ضَالعَةٌ فيما حَدَثْ ! اصبِرْ قَلِيلاً أيّها الأكْرَمُ يا (كاسيو) !
أريدُ ذلك المِصْبَاحَ لو سَمَحتُمْ ! ألَيْسَ هذا الوَجْهُ مَعْرُوفًا لَنا
بل إنّه – وا أسَفا ! – هو ابنُ مَوْطِني العَزِيزْ ! وصَاحِبِي !
فهلْ تُرَاهُ (رودْريجو) ؟ لا! إنّه بلا شَكٍّ هُوَهْ! الْطُفْ بِنَا يارَبّ!
(رودريجو) !

جراتيانو : وهلْ هُوَ ابنُ البندقية ؟ ٩٠

ياجـو : نَعَمْ نَعَمْ يا سيّدى ! هل كنتَ تَعْرِفُهُ إذَنْ ؟

جراتيانو : بل كنتُ أعْرِفُهُ بلا شَكّ !

ياجـو : يا سيّدى (جراتيانو) ! أرْجُوكَ أنْ تَصفَحَ عَنّى !
لقد أسَأتُ مَسْلكِى فَلَمْ أهتَمَّ بِكْ ! لكنَّ عُذْرِى أنّنى
فُوجِئْتُ بالذى سَفَكَتْهُ هذه الأَحْدَاثُ من دِمَاءْ !

جراتيانو : يُسْعِدُنى أنْ ألْقَاكْ !

ياجـو : ما حَالُكَ يا (كاسيو) الآنْ ؟ ائْتُونى بالكُرْسىّ ! الكُرْسى ! ٩٥

جراتيانو : (رودْريجو) !

ياجـو : هذا هُوَ حقًا ! أحْسَنْتَ !

{يدخل رجل وهو يحمل الكرسى}

فَلْنُجْلِسْهُ إذَنْ فوقَ الكُرْسى ، ولْنَنْقُلْهُ بِرِفْقٍ وعِنَايَةْ !
وسأُحْضِرُ جَرَّاحَ القَائدِ لِعِلاَجِهْ . **{إلى بيانكا}** امّا أنْتِ

فلا تَشْتركى فى هذا ! الرَّجُلُ المَقْتولُ هُنَا يا (كاسيو) ١٠٠
كانَ صَديقِى الأوفَى ! أىُّ ضَغَائِنَ كانَتْ بَيْنَكُما ؟

كاسيو : لا شَيْءَ علَى الإطْلاَقْ ! بلْ لَمْ أكُ أعْرِفُهُ !

ياجـو : {إلى بيانكا} عجبًا ! يَبْدُو الشُّحُوبُ هنا عَلَى وَجْهِكْ
فَلْتَنْقُلوهُ حتى يَحْتَمِى مِنَ الهَوَاءْ !

{بعض الرجال يحملون كاسيو ورودريجو إلى خارج المسرح}

ابْقَىْ قَليلاً يا كَرِيمَةَ الحَسَبْ ! لِمَ الشُّحُوبُ يا امْرَأَةْ ؟
هل تَلْمَحُونَ شَارِدَ النَّظَراتِ فى العَيْنَيْن ؟ حَذَارِ أنْ تَتَحَرَّكى ! ١٠٥
لَسَوْفَ نَعْلَمُ المَزِيدَ مِنْكِ حَالاً ! تَأمَّلُوهَا جيدًا أرْجُوكُمْ !
هيّا انظُرُوا ! ما ذا تَرَوْنَ يا كِرَامَ المَنْبِتْ ؟ كادَ المُرِيبُ أنْ
يَشِى بِذَنْبِهِ ولَوْ تَعَطَّلَتْ لُغَةُ اللِّسَانْ !

(تدخل إميليا)

إميليا : وا أسَفًا ! ماذَا حَدَثْ ؟ قُلْ ماذَا حَدَثَ إذَنْ يا زَوْجى ! ١١٠

ياجـو : (كاسيو) هَاجَمَهُ بَعْضُ الأشْرارِ هُنَا فى جُنْحِ الظُّلْمةِ :
(رودْريجو) ورِفَاقٌ كانوا فى صُحْبَتِهِ لكنْ هَرَبُوا !
كادَ بأنْ يَقْتُلَه لكنْ (رودْريجو) ماتْ !

إميليا : لَهفى عَلَيْكَ أيّها الكريم ! لَهفى عَلَيْكَ يا (كاسيو) !

ياجـو : هذا من جَرَّاءِ مُخَالَطَةِ بَغِىٍّ ما ! أَرْجُوكِ إذَنْ يا (إميليا) ١١٥

انْ تَمْضِى لِسُؤالهْ ! نَبْغى انْ نَعْرِفَ أيْنَ تَعشَىَّ اللّيْلَةْ !
مالَكِ تَرْتَعِدِينَ لِطَرْحِ سُؤَالى ؟

بيانكا : (كاسيو) كانَ مَعِى وتَعَشىَّ فى بَيْتى ! لكنّى لا أرْتَعدُ لذَلكْ !

ياجـو : أصَحِيحٌ هذا؟ إنّى أتّهمُكِ بلْ أُلْقِى القَبْضَ عَلَيْك! فَلْنَمْضِ مَعًا!

إميليا : تـبًّا لَكِ من عَاهِرَةِ !

بيانكا : لَسْتُ بِعَاهِرَةِ بل أحْيَا فى شَرَفٍ مِثْلَك
يا مَنْ شتَمْتِنى ظُلْماً !

إميليا : مِثْلى ؟ قُبحاً لكِ تـبًّا لَكِ تَبًّا !

ياجـو : هيّا بِنَا يا أيّها الرِّجَالُ حتى نَطْمَئِنَّ انَّ (كاسيو) المِسْكِينَ
ضُمِّدَتْ جُرُوحُهْ ! هيّا إذَنْ أيّتُها المرْأةْ !
لابُدّ انْ تَأتى بِقصةٍ أُخرى ! وأنْتِ (إيميليا) إلى القَلْعَةْ ! ١٢٥
فَأخبِرى رئيسنَا وزَوْجَتَهْ .. بِكُلِّ ما حَدَثْ ! تَفَضّلوا قَبْلى !
[جانبًا] فى هذه اللّيلة إمّا انْ يكونَ الفوْزُ لى
أو القَضَاءُ مُبْرَمًا عَلَىّ !

{يخرجون}

المشهد الثانى

{ يدخل عطيل يحمل مصباحاً ودزدمونة فى الفراش }

عطيل : إنّها العلّةُ ! إنّها العلّةُ يا نَفْسُ ! لنْ أبُوحَ بإسْمِهَا
لَكِ يَا نُجُومًا طَاهِرَاتٍ ذاتَ عِفّةْ ! إنّها العلّةُ لكنْ
لَنْ أُرِيقَ الدّمَ قطْ! لنْ أُصِيبَ بالنُّدوبِ بَشْرَةً بَيْضَاءَ مِثْلَ الثّلْجِ!
بَشْرَةً مَلْسَاءَ مِثْلَ مَرْمَرِ التّمَاثِيلِ الصّقِيلَةْ! لكنّها لأبُدّ انْ تَمُوتْ! ٥
هذَا وإلاّ أقْدَمَتْ على المَزِيدِ منْ خِيَانَةِ الرّجَالْ !
أطفِئْ هنا نُورَ المِصْبَاحْ . . وبَعْدَهُ نُورَ الحَيَاةْ !
إنّى إذَا أطفَأتُكْ - يا مَلاكًا مِنْ ضِيَاءٍ يَتَوَقّدْ
أسْتَطِيعُ أنْ أُعِيدَهُ إليْكَ إنْ نَدِمْتُ ،
أمّا إذَا أطْفَأتُ نُورَ هَذِهِ الحَيَاةْ ١٠
ذاكَ المِثَالُ الرّائِعُ الّذى تَفَوّقَتْ فى صُنْعِهِ الطّبِيعَةْ -
فَلَسْتُ أدْرِى أيْنَ آتِى بِشُوَاظٍ بَالِغِ الوَقْدَةِ
كىْ يُعِيدَ نُورَكْ - حتّى ولوْ كُنْتُ (بروميثيوس) !
إنّى إذَا قَطَفْتُ وَرْدَةً لنْ أسْتَطِيعَ لها النُّمُوَّ مِنْ جَدِيدِ
مِثْلَ سَائِرِ الأحْيَاءْ ! بلْ لاَ مَنَاصَ مِنْ ذُبُولِهَا !
فَلأشُمّهَا على الشّجَرَةْ ! [يقبلها] ما أعْطَرَ الأنْفَاسْ ! ١٥
تكادُ انْ تُقْنِعَ رَبّةَ العَدَالَةِ نَفْسَهَا بِكَسْرِ سَيْفِهَا !

قُبْلَةٌ أخرى ! فَلْتَمكُثِى مِنْ بَعْدِ أنْ تَمُوتِى هكذا
وسَوْفَ أقتُلُكْ .. وبَعْدَها أحبُك ! ذى قُبْلَةٌ أخرى !
وهذِهِ هىَ الأخيرَةْ ! ما كانَ يومًا فاتكٌ ومُهْلِكٌ
بِمِثْلِ هَذِه العُذُوبَةْ ! لا أستَطِيعُ انْ أُقَاوِمَ البُكَاءْ ! ٢٠
لكنّها دُمُوعُ قَسْوَةْ ! إنْ حُزْنِى مِثْلُ أحْزَانِ القُوَى العُلْوِيّةْ
فاللهُ يَبْتَلِى الذى يُحبُّهُ ! إنّها تَصْحُو !

دزدمونة : مَنْ هُنا ؟ عُطَيْل ؟

عطيل : نَعَمْ يَا (دزدِمُونَةْ) !

دزدمونة : فهلْ ستَأْتِى لِلفِرَاشِ يا مَوْلاىْ ؟

عطيل : تُرَى صَلَّيْتِ قبل النّوم (دزدمونة) ؟

دزدمونة : مولاىَ قد صَلّيْت ! ٢٥

عطيل : لَئِنْ ذَكَرْتِ أىَّ جُرْمٍ لَمْ تَتُوبِى عَنْهُ أو طَلَبْتِ الرَّحْمَةْ ..
فاستَغْفِرِى بِلاَ إبْطَاءْ !

دزدمونة : وَيْلاَهُ يا مَوْلاَىَ ما تَعْنِى بِذَلِكْ ؟

عطيل : صَلّى ولا تُطِيلى ! وسَوْفَ أمْشِى رَيْثَما يكونُ ذلكْ ! ٣٠
حاشَاىَ أنْ أقْضِى على رُوحٍ بلا اسْتِعْدَادْ ! لا لا!
لا قَدَّرَ اللهُ أنْ أقْضِى على رُوحِكْ !

دزدمونة : تُرَاكَ يا مَوْلاَىَ قد ذَكَرْتَ القَتْل ؟

عطيل : نَعَمْ ذَكَرْتُهُ !

دزدمونة : اللهُ يَرْحَمُنِى إِذَنْ !

عطيل : آمين ! أَقُولُها مِنْ كُلِّ قَلْبِى !

دزدمونة : حتّى لوْ كُنْتَ ذكرتَهْ .. فأنَا آمَلُ ألاّ تَقْتُلَنى ! ٣٥

عطيل : [يغمغم] غمْ - غمْ !

دزدمونة : لكنّى أخْشَاكْ ! إنكَ فَتّاكٌ حينَ تَدُورُ عُيُونُك بِمَحَاجِرِهَا !

لا أعْلَمُ سَبَبًا لِلْخَوْف ! فأنَا لا أَشْعُرُ بالذَّنْب !

لكنّى أشْعُرُ بالخَوْف !

عطيل : تَذَكَّرِى خَطَايَاك !

دزدمونة : لَيْسَتْ سِوَى لَوَاعِجِ الحُبِّ الذى يَدِفُّ فى قَلْبِى إلَيْك ! ٤٠

عطيل : ولِهَذَا سَوْفَ تَمُوتِينْ !

دزدمونة : لكنَّ الفِطْرَةَ تَأبَى أَنْ يُقْتَلَ مَنْ يَعْشَقْ ! وَيْلِى !

ها أنْتَ تَعَضُّ الشَّفَةَ السُّفْلى عَضَّ المُهْتَاجِ - لِمَاذا ؟

والرِّعْدَةُ فى شَكْلِكَ كأنَّكَ فى نَوْبَةِ سَفْكِ الدَّمْ !

تِلْكَ جَمِيعًا نُذُرُ الشَّرّ ! لكنّى آمَلُ بَلْ أَرْجُو ألاّ تَقْتُلَنى ! ٤٥

عطيل : صَمْتًا أقُولُ .. لا تَتَحرّكى !

دزدمونة : لا بَأْسَ لكنْ ما القَضِيّةْ ؟

عطيل : هل تَذْكُرِينَ ذَلِكَ المِنْدِيلْ ؟ ذاكَ الذى أَحْبَبْتُهُ حُبًّا عَظِيمًا ؟

لقد أهْدَيْتُهُ إلَيْكِ ثُمّ أهْدَيْتِيه (كاسيو) !

دزدمونة : قسمًا بِحَيَاتِى وبِرُوحِى لَمْ أفْعَلْ !

لِمَ لا تَسْتَدْعِيه وتَسْألُهُ ؟ ٥٠

عطيل : حَذَارِ من حِلْفِ اليَمينِ يا حبيبتى الجَميلَةْ !

حَذَارِ مِنْه ! فالآنَ تَرْقُدِين فى فِرَاشِ مَوْتِكْ !

دزدمونة : نَعَمْ لكنَّ حَيْنِى لم يَحِنْ !

عطيل : بلْ حانَ بَعْدَ لُحَيْظَةٍ ! إذَنْ عَلَيْكِ الاعْتِرَافُ صِدْقًا بالخَطِيئَةْ !

لَنْ يُفْلِحَ الإنْكَارُ حتّى إنْ حَلَفْتِ لى ٥٥

فى أنْ يُزَحْزِحَ ما غَدَا عِنْدِى اعْتِقَادًا رَاسِخًا

أو يَطْمِسَ الذى أئِنُّ ها هُنا من وَطْأتِهْ ! سَوْفَ تَمُوتين !

دزدمونة : فَلْيَتَغَمَّدْنى اللهُ بِرَحْمَتِهِ فى هَذِى الحَالْ !

عطيل : أقُولُ آمين !

دزدمونة : ولْتَشْمَلْنى أنْتَ بِرَحْمَتِكَ كَذَلِكْ! لَمْ أُسِىءْ البَتَّةَ لَكَ طُولَ حَيَاتى!

ولا أُكِنُّ نَحْوَ (كاسيو) غَيْرَ مَا أحَلَّهُ الإلَهُ من حُبٍّ عَفِيفْ ! ٦٠

لَمْ أُهْدِه هَدَايَا قَطْ !

عطيل : قسمًا باللهِ ! إنّى شَاهَدْتُ المِنْدِيلَ بِعَيْنى فى يَدِه !

يا لَكِ مِنْ خَائِنَةٍ ! قد أصْبَحَ قَلْبى حَجَرًا

فَغَدَوْتُ أُحسُّ بأنّى أوشِكُ انْ أرْتَكِبَ جَرِيمَةَ قَتْلٍ

لا كَفَّارَةَ وِزْرْ ! إنّى شَاهَدْتُ المِنْديل ! ٦٥

دزدمونة : قد عثَر عَلَيْه مُصَادَفَةً . . لابُدّ ! . . إذ إنّى لَمْ أُهْدِ المِنْدِيلَ إِلَيْه!

أَرْسِلْ واسْتَدْعِ الرَّجُلَ لِيَعْتَرِفَ بما كانَ بِصِدْقْ !

عطيل : قد اعتَرَفْ !

دزدمونة : وبِمَاذَا يا مَوْلاى ؟

عطيل : بأنّه أَفْضَى إليْك ! ٧٠

دزدمونة وبِمَاذَا ؟ أَبِمَا حَرَّمَهُ الله ؟

عطيل : نَعَمْ !

دزدمونة : مُحَالٌ انْ يَقُولَ ذَلكْ !

عطيل : نَعَمْ مُحَالْ ! فإنَّ فَاهُ مُغْلَقٌ إلى الأَبَدْ !

وقد تولّى الصّادِقُ الأَمِينُ (ياجو) ذَلِكْ !

دزدمونة : هذَا إذَنْ تَأويلُ خَوْفِى . . قُلْ لي إذَنْ : هَلْ مَاتْ ؟ ٧٥

عطيل : لَوْ كَانَ لَهُ أَعْمَارٌ فى عَدَدِ الشَّعْرِ بِرَأسِهْ

لازْدَرَدَ الثَّأْرُ الأَكْبَرُ تِلْكَ الأَعْمَارَ جَمِيعًا !

دزدمونة : وَيْلِى إذَنْ ! أَضَاعَنِى مَنْ خَانَهُ فَأَهْلَكَهْ !

عطيل : يا عَاهِرَةْ ! تَبْكِينَهُ أَمَامَ عَيْنِى ؟

دزدمونة : أَرْسِلْنِى لِلْمَنْفَى يا مَوْلاَىَ ولا تَقْتُلْنى ! ٨٠

عطيل : هَلَكْتِ يا عَاهِرَةْ !

دزدمونة : اقْتُلْنِى فى الغَدِ واتركْنِى أحيَا اللّيْلَةَ !

عطيل : كلاَّ ولَوْ جَاهَدْتِ –

دزدمونة : قُلْ نِصفَ سَاعَةٍ وحَسْب ! حتّى أُصلّى رَكْعَةً وَاحِدةً

عطيل : قد فاتَ مَوْعِدُ ذَلِكْ !

[يخنقها]

دزدمونة : ياربّ ياربّ ياربّ ! ٨٥

إميليا : [من خارج المسرح] مَوْلاَىَ مَوْلاَى! يا منْ هُنَا! مَوْلاَىَ مَوْلاَىْ!

عطيل : ما ذَلكَ الصَّوْتُ إذَنْ ؟ ألَمْ تَمُتْ ؟ ألَمْ تَمُتْ حقًّا ؟
لا ! إنّنِى بِرَغْمِ قَسْوتِى رَحِيمْ ! ولَنْ أُطيلَ ألَمَكْ !
وهكَذَا . . وهكَذَا !

إميليا : [من خارج المسرح] يا مَنْ هُنا ! مَوْلاَى يا مَوْلاَىْ !

عطيل : مَنْ يُنَادِى ؟ ٩٠

إميليا : [من خارج المسرح] مَوْلاىَ أيّها الكَرِيمْ ! أُرِيدُ أنْ أُحَادِثَكْ!

عطيل : نَعَمْ! لاشَكّ أنّها (إميليا) ! انْتَظرِى لَحْظَةً ! مَاتَتْ !
لَعَلّهَا أتَتْ لإخْبَارِى بِمَوْتِ (كاسيو) ! لَمْ تَصْدُرِ الأصْوَاتُ إلاّ
مِنْ هُنَا ! بلْ لَمْ تَعُدْ تَتَحرّكْ ! ساكنةٌ كالقَبْر !
تُرَاىَ أَسْمَحُ بالدُّخُولِ لَهَا ؟ وهَلْ ذاكَ الصَّوَابْ ؟ ٩٥
أظُنُّ أنها تَحَرّكَتْ ثانيةً ! لا لا ! ما أفْضَلُ السُّبُلْ ؟

لَوْ أنّنى أدْخلْتُها . . فَسَوْفَ تَبْغى أنْ تُحادِثَ زَوْجَتى حَتْمًا !
هَلْ قُلْتُ زوجتى ؟ وأيْنَ زَوْجتى ؟ بَلْ لَمْ يَعُدْ لى زَوْجَةٌ !
هَذَا عذَابٌ لاَ يُطَاقُ ! يا سَاعَةً قد اكْفَهَرّتْ بالحَزَنْ !
أظُنّ أنّا نَشْهَدُ الآن الكُسُوفَ والخُسُوفَ الأكْبَرْ ١٠٠
للشّمْسِ والبَدْرِ مَعًا ! وأنّ هَذِى الأرْضَ ذاتَ الصّدْعِ خافَتْ
فَزَادَ صَدْعُها اتّسَاعًا !

إميليا : [من خارج المسرح] أرْجُو يا مَوْلاَى الأكْرَمْ !
بل أتَوَسّلُ لَكْ ! اسْمَحْ لى بِمُخَاطَبَتِكْ !

عطيل : لقد نَسِيتُكْ ! فَلْتَدْخُلى (إميليا) ! لا ! لِتَصْبِرى قَليلاً ! ١٠٥
لابُدّ أنْ أُرْخِى السّتَائِرْ ! والآنَ أينَ أنْتِ ؟

{يفتح الباب فتدخل إميليا}

ماذا تُرِيدين ؟

إميليا : أوّاهُ مَوْلاَىَ الكَرِيمْ ! وَقَعَتْ جَرَائمُ قَتْلٍ اللّيْلَةْ !

عطيل : ومَتى مَتَى ؟ الآنْ ؟

إميليا : الآنَ يا مَوْلاَىْ !

عطيل : ذلكَ أنّ القَمَرَ انْحَرَفَ بِمَسْراهُ . . ١١٠
فاقْتَرَبَ مِنَ الأرْضِ بأكثرَ مِمّا أعتَادَهْ
فأشاعَ اللّوْثَةَ فى عَقْلِ النّاسْ !

إميليا : مولاى إن (كاسيو) قد قضَى على شَابٍّ فَتِىٍّ
من رجَالِ البندقيةِ واسمُهُ (رودْريجو) !

عطيل : قد قُتِلَ إذَنْ (رودريجو) وكَذَلِكَ (كاسيو) ؟

إميليا : لاَ لَمْ يُقْتَلْ (كاسيو) ! ١١٥

عطيل : لم يُقْتَلْ (كاسيو) ؟ خرَجَتْ أنْغَامُ القَتْلِ نشَازًا !
وعُذُوبَةُ ثَأْرِى باتَتْ فى حَلْقِى كالحَنْظَلْ !

دزدمونة : إنى أَمُوتُ قَتِيلَةً مَظْلُومَةً .. مَظْلُومَةْ ..

إميليا : يا رَبِّىّ ! ما هَذَا الصَّوْتُ الصَّارِخْ ؟

عطيل : هذا ؟ مَاذَا ؟

إميليا : يا حَسْرَتِى ! ويْحى ! فَهذِهِ لا شَكَّ مَوْلاَتِى ! ١٢٠
النَّجْدةَ النّجدةَ النّجدةْ ! عُودِى إلى الحَدِيثِ مَوْلاَتِى !
تَحَدَّثِى يا (دزدمونة) الحُلْوَةْ ! تَحَدَّثِى مَوْلاَتِىَ الجَمِيلَةْ !

دزدمونة : أَمُوتُ ميتَةً بلا ذَنْبٍ جَنَيْتُهْ !

إميليا : من الذى قَتَلَكْ ؟

دزدمونة : لا ! لا أَحَدْ ! قَتَلْتُ نَفْسِى فالودَاعْ ! ١٢٥
وأَبْلغِى سَلاَمِى لِلرَّءُوفِ زَوْجِى .. والودَاعْ !

{تموت دزدمونة}

عطيل : عَجبًا .. ولِمَاذا يَقْتُلُها أَىُّ أَحَدْ ؟

إميليا : وَيْحى ! مَنْ يَدْرِى ؟

عطيل : أَلَمْ تَسْمَعِيها تَقُولُ بِأَنّى لَمْ أَقْتُلْهَا ؟

إميليا : ذَلِكَ ما قَالَتْهُ ! والوَاجِبُ ألاّ أَرْوِىَ إلاّ الحَقَّ وَحَسْب!

عطيل : لا ! بَلْ ذَهَبَتْ تِلْكَ الكَاذِبَةُ إلى نِيرانِ جَهَنّمْ ١٣٠

فَأَنَا فى الوَاقِعِ قَاتِلُها !

إميليا : لَقَدْ اقْتَرَبْتَ مِنْ مَنْزِلَةِ مَلاكٍ طَاهِرْ

وازْدَدْتَ سَوَادًا كالشَّيْطَانِ الغَادِرْ

عطيل : بلْ إنّها زَلّتْ فَصَارَتْ عَاهِرَةْ !

إميليا : هذا افتراءٌ كَاذِبٌ عَلَيْها – وأَنْتَ شَيْطَانٌ مَرِيدْ !

عطيل : كانت خَادِعَةً كالمَاءْ !

إميليا : بلْ إنّك أَهوجُ كالنّارْ ! إذْ تَنْسِبُ لِلْمُثْلَى تِلْكَ الزَّلّةْ ١٣٥

فَلَقَد كانتْ فى إخْلاَصِ المَلأ الأَعْلَى !

عطيل : لَقَدْ أَتَاها (كاسيو) . . ولْتَسْأَلِى زَوْجَكْ !

إنّى إذا لَمْ أَنْتَهِجْ هذا السّبِيلَ لِلنّهايةْ . . إجَابَةً لِمَطْلَبِ العَدَالَةْ

لَحَاقَتِ اللّعْنَةُ بى وباتَ مَثْوَاىَ جَهَنّمْ !

بلْ دَرْكُهَا الأَسْفلُ حَقًّا ! وكُلُّهُ يَعْلَمُهُ زَوْجُكْ ! ١٤٠

إميليا : زَوْجِى ؟

عطيل : زَوْجُكْ !

إميليا : عَلَى عِلْمٍ بِأَنَّها خَانَتْ عُهُودَ زَوَاجِهَا ؟

عطيل : نعمْ ! مع (كاسيو) ! وَلَوْ أَخْلَصَتْ لِي لَما كنتُ أَقْبَلُ بَيْعًا لَهَا
فى مُقَابِلِ دُنْيَا فَرِيدَةْ ! وَلَوْ كانَ رَبُّ السَّمَاءِ ١٤٥
قد اخْتَارَ أنْ يَجْعَلَ دُنْيَاىَ مِنْ جَوْهَرٍ كاملٍ وشَدِيدِ النَّقَاءْ !

إميليا : فهلْ قلتَ زَوْجِى ؟

عطيل : نعم ! فإنّهُ أَفْشَى إلىَّ سِرَّهَا قبلَ الجَمِيعْ ! رَجُلٌ أَمِينٌ
صَادِقٌ ! ويُبْغِضُ القَذَارَةَ التى تَأْتِى بها الرَّذَائِلْ !

إميليا : زَوْجِى تَقُولْ ؟ ١٥٠

عطيل : ما حاجَتُكِ إلى هذا التَكْرَارْ ؟ زَوْجُكِ يا امْرَأةُ أَقُولْ !

إميليا : آهٍ يا مَوْلاَتِى ! الشَّرُّ إِذَنْ يَسْخَرُ مِنْ أَصْدَقِ حُبّ !
زَوْجِى يَذْكُرُ أنّ المَرْأةَ كانَتْ خَائِنَةْ ؟

عطيل : ذلكَ يا امْرَأة ما قُلْت ! زَوْجُكِ قُلْتْ ! أَتُرَاكِ
فَهِمْتِ الكَلِمَةْ؟ ذاكَ صَدِيقِى زَوْجُكِ (ياجو) الصَّادِقُ والمُخْلِصْ! ١٥٥

إميليا : لَوْ كانَ قَالَها فَلَيْتَ نَفْسَهُ الخَبِيثَةْ
تَعَفَّنَتْ نِصْفَ خَلِيَّةٍ فى كُلِّ يَوْمْ ! فَإِنّهُ لَكَاذِبٌ مِنَ الأعْمَاقْ !
لَشَدَّ ما أَحَبَّتْ ما اشْتَرَتْ . . فى صَفْقَةٍ قَبِيحَةٍ وخَاسِرَةْ !

عطيل : حقًا

إميليا : افْعَلْ إِذَنْ أَسْوَأَ ما يَخْطُرُ لَكْ ! فإنّ ما فَعَلْتَهُ لا يَسْتَحِقُّ ١٦٠

رَحْمَةَ الإلَهِ مِثْلَمَا لا تَسْتَحِقُّ أَنْتَ هَذِهِ المَرْأَةُ !

عطيل : اسكُتِى وإلاّ –

إميليا : ماذَا ؟ طاقَتُكَ على إيذَائى

لا تَبْلُغُ نِصفَ استِعْدَادِى لتَحمّلِ آلامى !

يا أَبْلَهُ ! يا مَأْفُونُ ! يا جَاهِلاً مِثْلَ التُّرَابْ !

فَبَعْدَ انْ فَعَلْتَ هَذِهِ الفِعْلَةَ . . لا ! لا أَخْشَى سَيْفَكْ ! ١٦٥

وسَأَفضَحُكَ الآنَ وإنْ كنتُ سَأَفقدُ لا عُمْرًا أَوْحَدَ بل عِشْرِينْ !

النّجدةْ ! النجدةْ ! النّجدةْ ! قَتَلَ عُطَيْلٌ سَيّدتى !

وقَعَ القَتْلُ هُنا ! القَتْل هُنَا القَتْل !

{يدخل مونتانو وجراتيانو وآخرون}

مونتانو : ماذَا جَرَى ؟ ماذَا جَرَى يَا أَيُّها القَائدْ ؟

إميليا : هَلْ جِئْتَ كذلك يا (ياجو) ؟ أَحْسَنْتَ صَنِيعًا ! ١٧٠

فالنَّاسُ تَقُولُ بِأَنَّكَ مَسْئُولٌ عمّا ارتَكَبُوا مِنْ قَتْل !

الجميع : ماذا حَدَثْ ؟

إميليا : كَذِّبْ هَذا المُجْرِمَ إنْ كُنْتَ بِحَقٍّ رَجُلاً !

يَزْعُمُ أَنَّكَ أَوْحَيْتَ لَهُ بِخِيَانَةِ زَوْجَتِهِ لَهْ !

أَعْرِفُ أَنَّكَ لَمْ تَزْعُمْ ذَلِك وبأنّكَ لَسْتَ بِهَذا القَدْرِ من الخُبْثِ ! ١٧٥

هيّا ! انْطِقْ ! فَلَقَدْ طَفَحَ الكَيْلُ بِقَلْبِى !

ياجـو : ما قلتُ لَهُ إلاّ ما كُنتُ أظُنُّهُ ! بلْ لَمْ أذكُرْ إلاّ
ما اكتَشفَ الرَّجُلُ حقيقتَهُ وتَيَقَّنَ منْهُ بِنَفْسِهْ !

إميليا : لكنْ هَلْ قُلْتَ لَهُ يوْمًا إنّ المرْأةَ خانَتْهُ ؟

ياجـو : نَعَمْ ! ١٨٠

إميليا : إذَنْ زَعَمْتَ فِرْيَةً بلْ فِرْيَةً قَبيحةً ومُنْكَرَةْ !
قَسَمًا بِرُوحى إنَّهُ إفكٌ وبُهْتانٌ مُبِينْ !
وقُلْتَ إنّ (كاسيو) قد زَنَى بِهَا ؟ ذكرتَ (كاسيو) ؟

ياجـو : نَعَمْ ذكرتُ (كاسيو) يا امْرَأةْ ! مُرِى هَذَا اللّسَانَ بالسكُوتْ !

إميليا : لَنْ آمُرَهُ أنْ يَسْكُتَ أبدًا ! الواجبُ أنْ أتكَلَّمْ ! ١٨٥
مولاتى تَرْقُدُ بِفراشِ المَوْتِ قَتيلَةْ !

الجميع : اللّهُمّ احْفَظْنَا !

إميليا : وسعَايَاتُكَ كانَتْ سَبَبًا فى القَتْلِ !

عطيل : لا تَدْهَشُوا يا سَادَتى ! فَهذِهِ هِىَ الحَقِيقَةْ !

جراتيانو : حقيقةٌ غَرِيبَةْ ! ١٩٠

مونتانو : بلْ فِعْلَةٌ نَكْرَاءْ !

إميليا : مكيدةٌ خَبيثَةٌ خَبيثَةْ ! إنّى أرَاها فى بَصِيرَتى
كما أشُمُّ رِيحَهَا ! وإنّها لَعَيْنُ الخُبْثْ !
قد اسْتَرَبْتُ قَبْلَ الآنَ فى وقُوعِهَا ! ويا لأحْزَانِى التى

تكادُ تدفعُنى لِقتْلِ نَفْسى ! يا لَلْمكيدَةِ الخَبيثَةْ !

ياجو : هَلْ أصابَكِ الجُنُونْ ؟ عُودى إلى المَنْزِلْ ! هَذا أمْر ! ١٩٥

إميليا : يا سادَتى الأخيارَ هلْ تأذَنُونَ لى بأنْ أقُولَ كلِمَةْ ؟

يَقْضِى علَىّ واجِبى بِأنْ أُطيعْ ! لكِنّنى لَنْ أفْعَلَ الآنْ !

وربّما مَا عُدْتُ يا (ياجو) لِمَنْزِلى أبدًا !

عطيل : آه ! آه ! آه !

{يتهاوى فوق الفراش}

إميليا : نَعَمْ ! فَلْتَنبطِحْ وتَهْدِرْ ! فَقَدْ قَتَلْتَ أطْهَرَ النِّسَاءِ بَلْ ٢٠٠

أرَقَّ مَنْ تَطَلَّعَتْ بِعَيْنِها إلىَ السَّمَاءِ [فى خُشوعْ] !

عطيل : [وهو ينهض] بل كانَتْ آثِمةْ

آسَفُ يا عَمّى لَمْ أتَبَيَّنْ من أنت ! هاهِيَ بِنْتُ أخِيكَ مُسَجّاة !

فَيَدى هَذى قَدْ كتَمَتْ فِيهَا الأنْفَاسَ لِتَوِّى !

أعْلَمُ أنّ الفِعْلَةَ تَبْدو حالِكَةً ورَهِيبَةْ !

جراتيانو : مِسْكِينَةٌ يا (دردمونة) ! وأحْمَدُ الإلهَ أنّ والدَهَا تُوُفِّى ! ٢٠٥

فَقَدْ قَضَى عَلَيْهِ حُزْنُهُ عَلَى مَنِ اقْتَرَنَتْ بِهِ -

حزنٌ عميقٌ يَقْطَعُ الخَيْطَ الذى يَشُدُّ كُلَّ حَيّ لِلْحَيَاةْ !

ولَوْ تَأتّى أنْ يَعيشَ حتّى الآنَ لانْتَهى من فَرْطِ يَأْسِهِ

للانْتِحارْ ! وهكذا يَفِرُّ مِنْ جَرَّاءِ لَعْنَتِهْ

مَلاَكُهُ الحَارِسْ ! .. ويَسْقُطُ المِسْكِينُ فى الجَحِيمْ ! ٢١٠

عطيل : هذَا مُثِيرٌ للأَسى ! لكنّ (ياجو) يَعْرِفُ الذى حَدَثْ !

وكيفَ أنّها و(كاسيو) أَلْفَ مَرّةٍ قد استَبَاحا الفِعْلَة المَشِينَةْ !

بل إنّ (كَاسِيُو) قد اعْتَرَفْ ! وكَافَأَتْ جُهُودَ حُبِّهِ بِمَنْحِه

رَمْزًا وعَهْدًا بالغَرَامْ ! وكُنْتُ قد أَهْدَيْتُه لَهَا مِنْ قَبْل ! ٢١٥

لَقَدْ رأَيْتُهُ فى يَدِه ! قدْ كانَ مِنْدِيلاً أثيرًا ..

بلْ ورَمْزًا كانَ وَالدِى أَهْدَاهُ وَالدَتِى !

إميليا : يا إلَهِى ! يا إلَهَ السَّمَاءْ !

ياجو : أقْسَمتُ أمْسِكِى لِسَانَكْ !

إميليا : الحقُّ سَيَظْهَرُ حتْمًا ! هلْ أَسْكُتُ عَنْهُ الآنْ ؟ كَلاَّ ! ٢٢٠

بَلْ أتَكَلّمْ ! وبحُرِّيّةِ أنْسَامِ الجَوّ ! فَلْتَحكُمْ بالعَارِ عَلَيّ

سَماءُ الكَوْنِ وأهْلُ الأرْضِ مِنَ الإنْسِ أوْ الجِنّ !

لكنّى سَوْفَ أَبُوحْ !

ياجو : كُونِى عَاقِلَةْ ! عُودِى لِلْمَنْزِلْ !

إميليا : كَلاّ !

{ياجو يجرد سيفه ويحاول طعن إميليا}

جراتيانو : تـبًّا لَكَ ! هَلْ تَشْهَرُ سَيْفَكَ ضِدّ امْرأةٍ ؟ ٢٢٥

إميليا : يا لَبَلادَةِ عَقْلِكَ يا ابْنَ المَغْرِبْ ! أمّا المِنْدِيل المَذْكُورْ

فَلَقَدْ كُنْتُ عَثَرْتُ عَلَيْه – ومُصَادَفَةً – ودَفَعْتُ إِلَى زَوْجِى بِهْ !

إذْ ما اكثرَ ما طَالَبَنِى بِحَمَاسٍ لا يَتّفِقُ

وقيمةَ هذاَ المِنْديلِ التّافِهِ انْ أَسْرِقَهُ لَهْ !

ياجـو : عاهرةٌ شرّيرَةْ ! ٢٣٠

إميليا : هل قُلْتَ إنّها أَعْطَتْهُ (لكاسيو) ؟ لا واللهِ و واَ أسفًا !

إنّى كنتُ عثَرْتُ عَلَيْه . . وأنَا أعْطَيْتُ المِنْديلَ لِزَوْجى !

ياجـو : هذا كَذِبٌ يا قَذِرَةْ !

إميليا : بَلْ أُقْسِمُ باللهِ هُوَ الصِّدْق ! إنى صَادِقةٌ يا سَادَةْ !

يا قَاتِلْ ! يا أَبْلَهْ ! ما شَأْنُ غَبِىٌّ مِثْلِكْ

بامْرَأَةٍ صَالِحَةٍ طَاهِرَةٍ حَقًا ؟ ٢٣٥

عطيل : أَلَيْسَ فى السَّماءِ مِنْ صَوَاعِقٍ تَرْمى الحِجَارَةْ –

إلاّ بِمَا تَأْتى الرُّعُودُ بِهِ ؟ وَغْدٌ لَئِيمْ !

{يهجم على ياجو لكن ياجو يطعن إميليا}

جراتيانو : المَرْأَة تَتَهاوَىَ ! قَدْ قَتَل ولاشَكَّ امْرَأَتَهْ !

إميليا : نَعَمْ ! أَرْجُو الرُّقَادَ فى جِوَارِ مَوْلاَتِى !

[يخرج ياجو]

جراتيانو : لقد هَرَبْ ! مِنْ بَعْدِ قَتْلِ زَوْجته !

مونتانو : لاشَكَّ فى جَرِيمَةِ الرَّجُلْ ! إِلَيْكَ هَذا السَّيْفَ خُذْهُ ! ٢٤٠

إنّى انتزَعْتُهُ مِنْ كفّ هذا المَغْربىّ !
يا أيّها الحراسُ أوْصِدوُا أبْوابَ هَذهِ القَلْعَةْ
ولتَمنَعُوهُ – حتىّ لَوْ قَتَلْتُمُوه – مِنْ أنْ يَهْرَبْ
لابُدّ لى مِنَ اللّحَاقِ بالشّرِيرْ . . الوَغْدُ المَلْعُونْ

{يخرج مونتانو وجراتيانو}

عطيل : بَلْ لَمْ أعُدْ أنَا أيْضا بِشَهْمٍ بَاسِلٍ
ويستطيعُ أىُّ طفلٍ انْ يَنَالَ السَّيْفَ مِنْ يَدِى ٢٤٥
وكيفَ تَحيَا سُمْعةُ الجُنْدىّ بعدَ انْ يَزُولَ شَرَفُهْ ؟
فَلْيَمْضِ كلُّ شَىْءٍ للْهَبَاءْ !

إميليا : بِمَ كانَتْ تُنْذِرُ أنْشُودَتُك أيا مَوْلاَتى ؟ استَمِعى لى !
افَلاَ تَسْمَعُ أُذُنَاكْ ؟ سأغَنّى مِثْل طُيُورِ التَّمِّ إذا حَانَ الحَيْن !
[تغنّى]
"غَنُّوا للصَّفْصَافَةِ للصَّفْصَافَةِ للصَّفْصَافَةْ!"
يا ابْنَ المَغْرِبْ ! كانَتْ طَاهِرَةً وتُحِبُّكَ يا قَاسى القَلْبْ ! ٢٥٠
فَلْتَدْخُلْ رُوحِى لِنَعِيمِ الأبَدِ بِمَا أرْوِيهِ مِنَ الحَقّ !
وبِمَا أحْكِى مِنْ صِدْقٍ وأمُوتُ أمُوتْ !

{تموت}

عطيل : عِنْدِى فى هَذِى الغُرْفَةِ سَيْفٌ آخَرْ !

سيفٌ إسْبَانىّ الصُّنع ! ذُو فُولاَذٍ زَادَت حِدَّتُهُ بالتَّبْرِيدْ !

ها هُوَ ذَا ! اسْمَعْ يا عَمّ ! أبْغى انْ أخْرُجَ حَتْمًا ! ٢٥٥

جراتيانو : {من خارج المسرح} إنْ حَاوَلْتَ تَكَلَّفْتَ كَثِيراً ! إنّكَ أعْزَلْ !

وَلَسَوْفَ تُعَرِّضُ نَفْسَكَ حَتْمًا للأَخْطَارْ !

عطيل : ادْخُلْ هُنا إذَنْ وخَاطِبْنى وإلاّ - ورَغْمَ أنّنى أعْزَلْ -

فَسَوْفَ أنْقَضُّ عَلَيْك !

{يدخل جراتيانو}

جراتيانو : ماذا تُرِيدْ ؟

عطيل : انظُرْ إلىّ تَجِدْ حُسَامًا ما تَدَلّى مِثْلُهُ ٢٦٠

مِنْ جَنْبِ جُنْدِىٍّ على مَرِّ الزَّمَنْ ! لقَدْ شَهِدْتُ يَوْمَ أنْ

كانَ الحُسَامُ الفَذُّ فى ذِرَاعىَ الصَّغِيرَةْ

يَشُقُّ لى الطَّرِيقَ وَسْطَ أهْوَالٍ مِنَ المَوَانِعِ الّتى

تفوقُ ما أعْدَدْتُموهُ لى عِشْرِينَ مَرّة ! واحَسْرَتَا !

ويا لِذَلِكَ التَّفَاخُرِ الكَاذِبْ ! مَنْ ذَا الّذى بِطَوْقِهِ ٢٦٥

تَغْيِيرُ مَا كَتَبَ القَدَرْ ؟ قد اخْتَلَفْتُ الآنَ عمّا كُنْتُهُ !

لا ! لا تَخَفْ ولَوْ رَأيْتَنى مُسَلّحًا ! هَذى نِهَايَةُ رِحْلَتى !

بل غَايَةُ التَّجْوالِ لى ! وعَلَىَّ أنْ أطْوِى الشِّرَاعَ وقد بَدَتْ

أضْوَاءُ هَذا المَرْفَأ ! تُراكَ قد نَكَصْتَ فى فَزَعْ ؟

خَوْفُكَ أجْوَفْ ! صَوِّبْ أَقَلَّ قَشَّةٍ إلى صَدْرِ عُطَيْل . . ٢٧٠
وسوفَ يَجْفِلُ ! أنَى عَسَاهُ يَذْهَبُ ؟
الآنَ كيفَ تَبْدُو طَلْعَتُكْ ؟

{يذهب إلى الفراش}

يا مَنْ وُلِدْتِ تَحْتَ طَالِعِ نَحْس ! شَاحِبَةٌ بِلَوْنِ سُتْرَتِكْ !
وعِنْدَمَا تُلاَقِينى غَدًا يَوْمَ الحِسَابِ سَوْفَ تُلْقِى طَلْعَتُكْ
رُوحى إلى أَيْدِى الشَّيَاطِين التى تَتَخَاطَفُ الأَرْوَاحَ إنْ ٢٧٥
طُرِدَتْ مِنَ الجَنَّةْ ! كَمْ أَنْتِ بارِدَةٌ حبيبتى ! كَمِثْلِ مَا
لَدَيْكِ من عَفَافْ ! إنّى لَسَاقِطٌ مَلْعُونْ !
فَلْتَطْرُدِينى يا شَيَاطِينُ بِلَذْعِ السَّوْطِ مِنْ
رِحَابِ المَشْهَدِ العُلْوِىّ حتّى لا يُحِيطَ بى !
اقْذِفِى بِى كىْ أَدُورَ مع الرِّيَاحْ ! ثُمّ أُشْوَى فى مَوَاقِدِ الكِبْرِيتْ ! ٢٨٠
واغْمِسِينى فى مَرَاجِلِ عَمِيقَةٍ مِنَ النَّارِ المُسَالَةْ !
يا (دزدمونة) ! يا (دزدمونة) التى ماتَتْ ! آه آه !

{يدخل لودوفيكو ومونتانو وعدد من الضباط الذين يسوقون ياجو السجين ويحملون كاسيو فى كرسيه}

لودوفيكو : وأَيْنَ هذا الطائِشُ التَّعِسُ الشَّقِىُّ ؟
عطيل : هذَا مَنْ كانَ عُطَيْلاً ! ها أنَذَا ! ٢٨٥

لودوفيكو : وأينَ ذلكَ الثُّعْبَانْ ؟ آتونى هُنَا بالمُجْرِمْ !

عطيل : إنّى أنظرُ فى قدَمَيْكَ {فلاَ أجِدُ الأظْلاَفَ المَشْقُوقَةَ مِثْلَ الشَّيطَانْ!}

لكنْ ذاكَ حديثُ خُرَافَةْ! لو كنتَ الشَّيطَان فَلَنْ أقْدِرَ انْ أقْتُلَكْ!

{يهجم على ياجو ويضربه بسيفه}

لودوفيكو : انْتَزِعُوا سَيْفَهْ !

ياجو : إنّى أنْزِفُ لكنّى لَمْ أُقْتَلْ !

عطيل : لكنّى لا آسَفُ لِحَيَاتِكْ ! بلْ إنّى لأُفَضِّلُ انْ تَحْيَا ! ٢٩٠

فالموتُ هَنَاءٌ لِمَنْ اسْتَشْعَرَ مَا أَشْعُرُ بِهْ !

لودوفيكو : وأنتَ يا عُطَيْلُ يا مَنْ كُنْتَ صَالِحًا ورائعًا

ثُمَّ وَقَعْتَ فى حَبَائِلِ الوَغْدِ الزَّنِيمِ ماذَا يا تُرَى

يُقَالُ لَكْ ؟

عطيل : قُولُوا ما شِئْتُم ! قُولُوا مَثَلاً : رجلٌ قَتَلَ ولم يُخْدَشْ شَرَفُهْ ! ٢٩٥

فَأنَا لَمْ أفْعَلْ شَيْئًا بِدَوَافِعَ حِقْدٍ بَلْ بِدَوَافِعِ شَرَفِى !

لودوفيكو : اعْتَرَفَ التَّاعِسُ هَذَا بالجُرْمِ إلى حَدٍّ مَا !

أتُرَاكَ قَبِلْتَ التَّدْبِيرَ لِمَقْتَلِ (كاسيو) مَعَهُ ؟

عطيل : نَعَمْ !

كاسيو : يا قَائِدَنَا الأكْرَمْ ! لَمْ أفْعَلْ أبَدًا ما يَسْتَدْعِى ذَلِكَ مِنْكْ ! ٣٠٠

عطيل : لا شَكَّ فى صِدْقِكْ ! أرْجُوكَ انْ تَصْفَحَ عَنّى !

أَرْجُوكُموُ أنْ تَسْألُوا الشَّبِيهَ بالشَّيْطَانِ إيضَاحًا
لِمَا حَدَاهُ لِلإيقَاعِ بى جِسْمًا ورُوحًا فى حِبَائِلِهْ

ياجـو : لا تَسْألُونى أىَّ شَىْء ! فَمَا عَرَفْتُمُوهُ قَدْ عَرَفْتمُوهْ
ولَنْ أَفُوهَ بَعْدَ الآنَ مُطْلَقًا بِلَفْظَةٍ وَاحِدَةٍ ! ٣٠٥

لودوفيكو : ولَوْ عِنْدَ الصَّلاَةْ ؟

جراتيانو : سيَفْتحُ التَّعْذِيبُ فَاكَ !

عطيل : ذَلِكَ أفضَلْ !

لودوفيكو : يا سيِّدى ! سأشْرَحُ الَّذى جَرَى ولَمْ يُحِطْ بِهِ ، كما أظُنّ !
لَقَدْ وَجَدْنا ذَلِكَ الخِطَابَ فى جَيْبِ القَتِيلِ (رودْريجو) ! ٣١٠
كما وَجَدْنا ذَلِكَ الخطاب أيضًا ! يَقُولُ هَذا إنّ قَتْلَ (كاسيو)
مُهِمّةٌ نِيطَتْ (برودْريجو) !

عطيل : يا لَلنّذْل !

كاسيو : بل ما أشَدّ هذا الكُفْر . . وأعْظَمَ البَلاَدَةْ !

لودوفيكو : وهذِهِ رِسَالَةُ استِيَاءٍ أُخرى . . وَجَدْنَاها بِجَيْبِهِ كَذَلِكْ ! ٣١٥
وكان (رودْريجو) قَدْ اعتَزَمْ – فيما بَدَا لَنا – إرْسَالَها
لِذَلِكَ الوَغْدِ الَّلعِينْ ! لكنّ (ياجو) قد أتى – فيمَا نُرَجّحْ –
وأدْرَكَ المَذْكُورَ فى آخِرِ لَحْظَةْ . . وَصَالَحَهْ !

عطيل : السَّافِلُ الخَبِيثْ !

قُلْ كيفَ جئْتَ يا (كاسيو) بِمِنْدِيلٍ يَخُصُّ زَوْجَتِى ٣٢٠

كاسيو : وَجَدْتُهُ في غُرْفَتِي ! وقَدْ أقَرَّ (ياجو) نَفْسُهُ من لَحْظَةٍ بهذا
وقالَ إنهُ ألْقَى بِهِ فى غُرْفَتِى لِحَاجَةٍ فى نَفْسِهِ قَضَاهَا
وهكَذا لم يَلْبَثْ المِنْديلُ انْ أدَّى الغرَضْ !

عطيل : يا احْمَقْ ! يا احْمَقْ ! يا أحْمَقْ !

كاسيو : وجاءَ فى خِطَابِ (رودْريجو) كذلكَ انّ (ياجو) حَرَّضَهْ ٣٢٥
بِحَيْثُ يَستفِزُّنى أثْناءَ نَوْبَةِ الحِرَاسَةْ
وهكذَا استُثِرْتُ ثم ضَاعَ مَنْصِبِى !
وبَعْدَ انْ كُنّا نَظُنّ أنّه قد ماتَ مِنْ زَمَنْ
إذَا بِهِ يَقُولُ إنّ (ياجو) قَدْ أصَابَهُ
وإنّ (ياجو) حَرَّضَهْ ! ٣٣٠

لودوفيكو : عليكَ إخْلاءُ المكَانِ فَوْرًا . . وانْ تَسيرَ مَعَنَا !
لَقَدْ نَزَعْنا عَنْكَ سُلْطَانَكْ . . ومَنْصِبَ القِيَادَةْ
وقد غَدا (كاسيو) ومُنْذُ الآنَ حَاكِماً لِقُبْرُصْ
امّا بِشَأنِ هذَا الوَغْدِ هَا هُنَا . . فسوفَ نَنْتَقِى من التّعْذِيبِ
أفْعَلَ الوَسَائِلِ التى تَزِيدُ قَسْوَةً وشِدّةً عن كُلّ ما عَدَاهَا ! ٣٣٥
وما يَجِئُ بالمَوْتِ البَطِئِ للشّقِىّ! وسَوْفَ تَبْقَى أنْتَ مَحْبُوساً لَدَيْنَا
حتى نُحِيط أهْلَ البُنْدقيّةْ –

بما جَنَتْهُ يَدَاكَ - هيّا إذَنْ سُوقُوهُ !

عطيل : تَمَهَّلُوا ! لِى كِلْمَةٌ أوْ كِلْمَتَانْ ! قد تَعْلَمُونَ أنَّنى
قَدَّمْتُ لِلدّوْلَةِ خِدْمَاتْ . . وهُمْ عَلَى عِلْمٍ بها ٣٤٠
وهكذاَ فَلَنْ أزِيدْ ! لكنّنى أرْجُو إذَا حانَ الحَدِيثُ فى
رَسَائِلِكُمْ عَنِ الذى قَصَتْ بِهِ طَوَالِعُ النُّحوسِ من أحْدَاثْ
انْ تكْتُبُوا عَنْها كَما وَقَعَتْ ! بِغَيْرِ تَخْفِيفٍ لِشِدَّتِها
اوْ ذِكْرِ ما يُوحِى بِسُوءِ النِّيّةْ ! وبَعْدَهَا تَحَدّثُوا عَنّى وقُولُوا
إنّنى جَاوَزْتُ حَدَّ العَقْلِ فى حُبّى . . أسْرَفْتُ فيهِ فَانْفَلَتْ ! ٣٤٥
لكنّ ما أثَارَنِى ألْقَانِى . . فى هُوَّةِ التَّخَبّطِ الشَّدِيدِ والبَلْبَلَةْ
وهكذاَ ألْقَتْ يَدِى فى البَحْرِ مثلَ هِنْدِىٍّ حَقِيرٍ لُؤْلُؤَةْ
أثْمَنَ مِنْ قَبِيلَةِ الغَرِيرِ كُلِّها !وإنّ عَيْنِيَ التى أذَلّها الأسَى
حتّى وإنْ لَمْ تَعْتَدْ الدُّمُوعَ أصْبَحَتْ تَذْرِفُها ٣٥٠
غَزِيرَةً كَقَطْرِ أشْجَارِ العَرَبْ . . من صَمْغِهَا الشّافِى !
فَلْتَكْتُبوا هذَا وقُولُوا بَعْدَهُ إنّى رأيْتُ ذاتَ يَوْمٍ فى حَلَبْ
رَجُلاً من الأتْرَاكِ ذا عِمَامَةٍ وسَيّىءَ الطَّوِيّةْ
يَسُبُّ دَوْلَتَنا ويَضْرِبُ بَعْضَ أهْلِ البُنْدقِيّةْ ٣٥٥
ولَمْ أُطِقْ ! هَوَيْتُ فَوْقَ الكَلْبِ ذَلِكَ الخَتِينِ أخْنُقُهْ !
طَعَنْتُه كما تَرَوْنَ هَكَذَا ! {يطعن نفسه}

لودوفيكو : ويَا لِخاتمةٍ منَ الدَّمِ المَسْفوكْ !

جراتيانو : أضَاعَ كُلٌّ ما قَالَهْ !

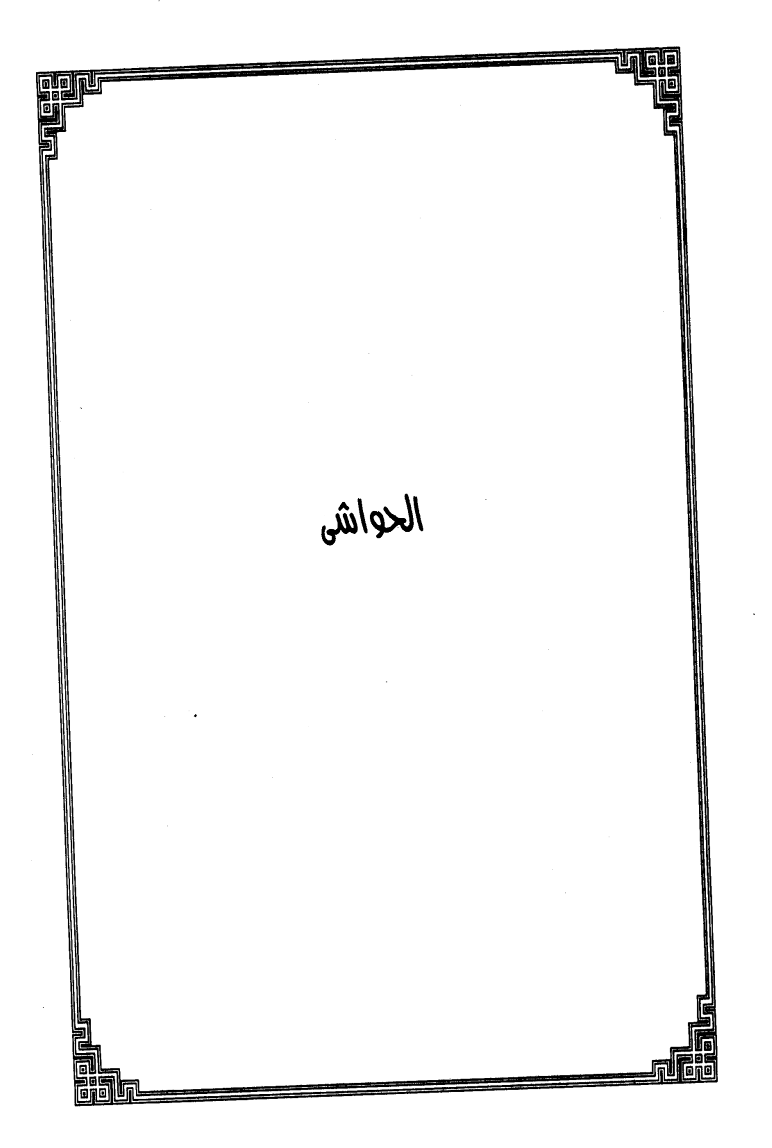
عطيل : إنّى قَبَّلْتُك قبْلَ القتْل ! وإذَنْ لَمْ يَبْقَ أمَامِى
وأنا أقتُلُ نَفْسِى . إلاّ المَوْتُ عَلَى قُبْلَهْ ! ٣٦٠

{يلقى بنفسه على الفراش ويموت}

كاسيو : ذَلكَ ما كُنتُ أخَافُهْ ! لكنّى كُنتُ أظُنُّ الرَّجُلَ بِغَيْرِ سِلاَحْ
فَلَقَدْ كانَ نَبِيلاً شَهْمًا !

لودوفيكو : {إلى ياجو} يا كَلْبًا إسبَرْطِيًّا شَرِهًا ! يا أقسَى وأشَدّ ضَرَاوَةْ
من آلامِ النَّفْسِ ولَذْعِ الجُوعِ ومَوْجِ البَحْرْ !
انظُرْ ما حَصَدَ المَوْتُ من القَتْلَى بِفِرَاشٍ وَاحِدْ !
هذا من صُنْعِكْ ! والمَشْهَدُ يُؤذِى الأبْصَارْ ٣٦٥
فَلْتُخْفُوهُ عن الأعْيُنْ ! أقِمِ الحَرَسَ عَلَى المَنْزِلِ يا (جرَاتيانو)
خُذْ ما تَرَكَ ابنُ المَغرِبِ من أمْلاكٍ إذْ آلَ إلَيْكَ جَمِيعُهْ !
وعَلَيْكَ الآنَ مُحَاكَمَةُ الشِّرِّيرِ ابنِ جَهَنَّم يا حَاكِمَ قُبْرُصْ
فاخترْ وَقْتَ عِقَابِهْ ، ومكَانَ عِقَابِهْ ، ووَسَائِلَ تَعْذِيبِهْ !
لا تَتَوانَ بِتَنْفِيذِ الحكْم ! وسأرْحَلُ من فَوْرِى الآنَ ٣٧٠
لِكَىْ أُنهِىَ للدَّوْلَةِ أنْبَاءَ الحَدَثِ المُفْجِعْ
بِلِسَانٍ يُنْبِئُ عنْ قَلْبٍ مَكْلُومٍ مُوجَعْ ! {يخرجون}

نهاية المسرحية



الحواشي

تضم الحواشى إلى جانب الشروح النصية بعض التعليقات النقدية المهمة للمتخصص

وفيما يلى قائمة بالمختصرات التى استخدمتها فى الإشارة إلى الطبعات المختلفة :

ردلى = M. R. Ridley محرر طبعة آردن (Arden) ١٩٥٨ (والطبعة المستعملة صدرت عام ١٩٩٤) وأحدث الطبعات فى سلسلة آردن من تحرير أ.أ.ج هونيجمان (E. A. J. Honigmann) الصادرة عام ١٩٩٧ (والطبعة المستعملة صادرة عام ٢٠٠٣) .

كيرنان = Alvin Kernan محرر طبعة سيجنت (Signet) ١٩٦٣ (والطبعة المستعملة صدرت عام ١٩٨٦) . والطبعة الأخيرة صدرت عام ١٩٩٨ (مع زيادة الدراسات النقدية الملحقة بها) .

سلجادو = Gamini Salgado محرر طبعة نيو سوان (New Swan) دار نشر لونجمان، ١٩٧٦ (والطبعة المستعملة صدرت عام ١٩٩١) .

بفنجتون = David Bevington محرر طبعة بانتام (Bantam) ١٩٨٠ والطبعة المستعملة صدرت عام ١٩٨٨) .

سيليا هيلتون و ر.ت. چونز = Celia Hilton & R. T. Jones محررا طبعة ماكميلان ١٩٨٤ .

ساندرز = Norman Sanders محرر طبعة نيوكيمبريدج (New Cambridge) عام ١٩٨٤ ، والطبعة المستعملة صدرت عام ١٩٨٨ .

جيفارز = A. N. Jeffares المحرر العام لطبعة يورك (York) بدون تاريخ (مطبوعة فى لبنان) .

ماكميلين = Scott McMillin مؤلف الفصل النقدى الإضافى الملحق بمقدمة طبعة نيوكيمبريدج عام ٢٠٠٣ .

بكتر = (Edward Pechter) محرر طبعة نورتون النقدية الصادرة عام ٢٠٠٤ (Norton Critical Edition) والحافلة بالآراء النقدية فى المسرحية على مر القرون الأربعة الماضية .

حواشى الفصل الأول
المشهد الأول

الإرشادات المسرحية : تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد يستند إلى طبعة الفوليو ١٦٢٣ باستثناء الفصل الثانى / المشهد الثانى ، وبعض طبعات الكوارتو تتضمن بعض التقسيمات وتغفل الأخرى ، ولكن التقسيمات لم تعد مثار خلاف اليوم .

١ - 'اسكت ! .. معقول !؟' الأصل هو (Tush, never tell me !)

وهو يوازى التعبير الأمريكى المعاصر ('You don't say') الذى يعبر عن الدهشة والاستنكار أو الإنكار ، وقد دخل العامية المصرية بصورة "لا لا ! ما تقوليش بقى !" أو "ده كلام تقوله ده ؟"

٣ - باقى عبارة رودريجو متضمن فى المصطلح اللغوى الانجليزى لكننى أفصحت عنه فى الترجمة بإضافة العبارة الموحى بها بين قوسين مربعين .

١٠ - "خاطبوه بل الحّوا" الأصل فى الكوارتو (oft-capp'd) وفى الفوليو (off-capped) ومعنى التعبير الأخير 'توسلوا' ، ولكننى التزمت بالمعنى الأول .

١٩ - المقصود بأنه "ضليع فى الحساب" أن معلوماته نظرية 'يستقيها من الكتب' (١/١/٢٤) .

٢١ - "يكاد أن تصيبه قرينة جميلة باللعنة" - يقول الدكتور جونسون إنه يشتبه أن هذه العبارة قد أسئ نقلها أو نسخها (بسبب غموضها) وهناك - كما نعرف - مثل بالإيطالية يفيد المعنى نفسه وهو :

l'hai tolta bella ? tuo danno !

أى : هل اقترنت بزوجة جميلة ؟ إذن حلت عليك اللعنة !

ولكن جرانفيل باركر يقول إن سنثيو يقول فى قصته إن كاسيو لديه 'امرأة' [انظر المقدمة عاليه] هى التى تتولى نسخ النقش الجميل من منديل دزدمونه ، ومن ثم فهو يعتقد أنها كانت زوجته ، وأن شيكسبير كان ينتوى فى البداية الالتزام بقصة سنثيو ثم عدل عن ذلك ، ولكن جمهور الشراح يقولون إن سخرية ياجو من كاسيو لا ينبغى أن تفهم حرفيًا ، بل إنها لا تعنى أكثر من أنه رجل مغرم بالجنس الآخر (ومن ثم لا يولى الجيش اهتمامه الأول) . وانظر تعليقى على العبارة فى المقدمة فى سياق مناقشة 'تناقضات النص' .

٣٣ - "فسوف أحمل اللواء له / مرافقًا لصاحب السيادة !" حامل اللواء هو (ensign) والكلمة محرفة

عند شيكسبير إلى (ancient) وقد شرحت مدلولها بإضافة صفة المرافق ، وهو ما أشرحه تفصيلاً فى المقدمة .

٥٧ - "لو كنت ذاك المغربى مـا استطاع ياجـو أن يكون ياجو !" يقول ردلى إن العبارة لا تـتمتع بالوضـوح الذى يوحى به صمت الشراح والنقاد إزاءها ، فـإن من طبع ياجو ، فى رأيه ، أن يقول كلامًا يوحى بالعمق وهو فارغ ! ولكن الترجـمة تحدد معنى معقولاً أرى أنه مناسب تمامًا للمـوقف ، وشرحها هو "إننى لو كنت فى مكان المغربى لما سـمحت لأمثالى [من المحتـالين] أن يمارس خداعه !" وهو يبسـط هذا المعنى (الخاص بسذاجة المغربى) فيما بعد فى مناجاته (مونولوجاته) بل فى حديثه مع رودريجو هنا أيضًا .

٦٥ - "كى تأكل الأطيار منه" : هناك خـلاف فى الأصل بين قـراءة الكوارتو (doves) أى الحمام وقراءة الفوليو وهى (daws) أى الغربان وكان يمكننى أن أستبدل أيهما بالأطيار أو الطيور دون إخلال بالوزن ، ولكن الصورة العربية "تأكل الطير منه" (فى سورة يوسف مـثلاً) أقرب إلى مـذاق اللغة ، ومن ثم فضلت المعنى المشترك بين النصّين .

٨٣ - "ماذا عساه قد حدث ؟" فى الأصل (What is the matter there ?)

ينفرد ردلى بين الشراح بالقول بأن معنى العبارة هو 'ماذا تريد ؟' ولم أر داعيًا لأن أخرج بالمعنى عن ظاهر الألفاظ ، خصوصًا لأن المعنى الذى يراه ردلى يمكن فهمه من النص العربى ضمنًا

١٠٠ - "فتاة عـقلك وانطلقت إلى الشجار" ؟ فضلّت قـراءة الكوارتو الأصليـة (فى طبعة آردن) اقـتناعًا بالدليل الذى أورده ردلى من هاملت (٥/ ٢/ ٧٩) [انظر الترجمة العربية] والذى يقطع بأن (bravery) أرجح من (knavery) هنا .

١١٠ - "فرس عربى" الأصل (Barbary horse) والمقصـود حصان عـربى لا من البربر ، وفقًا لجـميع الشراح ومعاجـم شيكسبير ، باستـثناء سلجادو الذى يتجاهل حتى معـاجم اللغة مثل OED (معجم أكسفورد الكبير) الذى يقول إن (barb) كانت تعنى أصلاً 'الفرس العربى' قبل امتداد المعنى .

١١١ - "أحفادك" : شيكسـبير يستخـدم كلمة (nephews) قـاصدا الـدلالة على مـعناها الأصلى وهو (nepotes) أى الأحفاد لا أبناء الأخ أو الأخت .

١١٥ - "وحش له ظهران" التعبير قريب من تعبير رابيليه (Rabelais) وهو (*la beste a deux dos*) .

١٣٦ - "لغريب من أهل الترحال ! ما فتئ يهيم على وجهه !" الأصل هو

(In an extravagant and wheeling stranger)

وهذا هو المقصود على نحو ما ورد فى هاملت (١/١/١٥٨) وانظر حاشيتى فى الترجمة العربية الصادرة عام ٢٠٠٤ ، وأيضًا وفقًا لما ورد فى كوريولانوس (١/٦/١٩) .

١٥٧ - "فندق القوس" نشأ خلاف حول قراءة الكلمة الأصلية ولكن القراءة المعتمدة هى هذه .

١٧٣ - "وتصرف العذراء عن فطرتها" فضلت هنا قراءة الفوليو التى يأخذ بها ردلى على قراءة الكوارتو فالاختلاط بين (maidhood) و (manhood) مرجح ، وما دام قد ذكر الشباب من قبل تعميمًا فهو الآن يذكر العذراء تخصيصًا .

حواشى المشهد الثانى

١١ - "فالرجل الأشرف" فى الأصل (magnifico) والمقصود أعضاء مجلس الشيوخ لا الأشراف فحسب !

١٢ - "مثل الدوق مضاعف" إما أن ياجو يبالغ عامدًا فى تصوير سلطة برابانتيو وإما أنه يجهل أن صوته مساوٍ لأصوات الآخرين .

١٧ - "أديت إلى الدولة" - الدولة فى الأصل (signiory) والمقصود بها الحكومة أو الهيئة الحاكمة فى دولة البندقية ، والمقصود أنه خدم الدولة لا خدم هذه الهيئة الحاكمة !

١٩ - "أطلع فيه الناس" الأصل هو فعل لا يورده (OED) أى معجم أكسفورد الكبير وهو (provulgate) والمعروف أنه هو الأصل الذى اشتقت منه الكلمة الشائعة (promulgate) التى تعنى "يعلن بصفة رسمية" [فى حالة القوانين مثلاً] ويدل على الصدور من سلطة رسمية ، والكلمة الأخيرة كانت معروفة منذ ١٥٣٠ (وفقًا لمعجم OED) ولكنها لا تناسب المواقف ، بل الأقرب هو معنى الكلمة الأولى الذى أورده شارحًا ، وهى كلمة الكوارتو الأول .

٢١ - "مزاياى" فى الأصل (demerits) وكانت تعنى (merits) أى عكس ما تعنيه الآن !

٢٦ - كان البحر يعتبر مكانًا زاخرًا بالكنوز ، وعلى هذا أضفت الكلمة لإيضاح المعنى ، فهى مقصودة ضمنًا ، ربما بسبب اللآلئ أو لما يُظنّ بالبحر من كنوز غرقت فى السفن المفقودة . والمعنى مصرح به ، وكلمة كنوز موجودة (treasuries) فى سياق مشابه فى مسرحية هنرى الخامس - (١/٢/١٦٣) .

٣٣ - "جانوس" (Janus) هو الإله الرومانى ذو الوجهين ، وهو رب البدايات ، ولا شك أنه أنسب ما يحلف به ياجو ذو الوجهين !

٤١ - ''يتلو بعضهم بعضاً'' في الكوارتو الأول (sequent) وهذا ما ترجمته ، وفي الفوليو حُرِّفت الكلمة إلى (frequent) أي ''كثيرون'' أو ''متواترون'' .

٤٢ - ''أعضاء المجلس'' (consuls) وهي الكلمة الأجنبية التي عربناها في العربية المعاصرة بكلمة ''قنصل'' .

٥٢ - دهشة كاسيو من خبر زواج عطيل مشروحة في المقدمة ، والمخرج والممثل بوث (Booth) يؤيد أنه يتظاهر بالجهل فحسب ، إذ يكتب في دفتر الإخراج ''تصنَّع الدهشة البالغة ، ولكن كن حريصاً حتى لا تكشف'' .

٧٤ - ''مثل السم'' في الأصل (minerals) والمقصود المواد المعدنية السامة .

٧٩ - لاحظ أن كلمة ''المحرمة'' في الأصل هي (inhibited) التي اختلف معناها الآن والمقصود بها (prohibited)

حواشي المشهد الثالث

٢٤ - ٣٠ هذه السطور مضافة إلى الطبعات التالية للكوارتو الأول . والمحتمل أن شيكسبير هو الذي أضافها .

٣٦ - هذا 'التدخل' (أو السؤال) من جانب الشيخ الأول غير موجود في نسخة الكوارتو الأولى ولكنه موجود في الفوليو والكوارتو الثانية وجميع المحررين يقبلونه باعتباره إضافة من شيكسبير لإضفاء صفات شخصية لتمييز الشيخ الأول الذي يبدو عضواً بلغ من العمر أرذله، مولع بإثبات وجوده ، بالحديث في كل مسألة وإبداء رأيه دون مبرر ، وبألفاظ رنانة ، مثل بولونيوس في **هاملت** .

٤٤ - (ماركوس لوشيكوس) لا يدري أحد من الشراح شيئاً عنه ، ويقولون إن هذه الإشارة غامضة بل أشد غموضاً من الإشارة إلى (السيد أنجيلو) في السطر ١٥ عاليه . والمهم هو أن المهمة عاجلة وتقتضي وجود عطيل بسرعة قبل حضور 'لوشيكوس' المذكور .

٨٢ - ''الوادعة المرصوصة'' - هناك خلاف بين قراءة الكوارتو (set) أي 'المرصوصة' وقراءة الفوليو (soft) أي 'الوادعة' ، ولما كانت كلمة 'الوادعة' ذات معنى مضمر في 'حياة السلم' فقد أضفتها من باب التصريح بالمعنى الموحى به ، ولاستكمال المعنى الذي يبدو أن شيكسبير قد قصد إليه .

٩٦ - ''إن جاشت بالنفس نوازع'' أي إن خطرت لها نزوة مما هو مألوف في البنات اللائي بلغن سنّها ،

وكلمة (motion) فى الأصل قد تعنى 'النازع' إلى الفعل بمعنى 'النزوع' الذى يتلو الإدراك فى علم النفس التقليدى ، وقد تعنى الخاطر الباطن الذى تجيش به النفس ، فجمعت بين المعنيين فى الترجمة .

١٠٧ – "البينة الواضحة الناصعة الأقوى" كلمة البينة فى الأصل هى (test) بمعنى الشهادة (testimony) والمقصود هو الدليل القاطع ، وأما صيغ التفضيل فقد اكتفيت 'بالأقوى' واستعنت بالتكرار لإظهار 'التفضيل' فى 'الواضحة الناصعة' .

١٢٤ – "كأننى أقر لله القدير بالذنوب فى طبيعتى" هذا البيت سقط سهوًا من نسخة الكوارتو الأولى ، والسهو هو التبرير الوحيد لسقوطه من النص ، لأن معنى العبارة الرئيسية لا يكتمل إلا به .

١٣٩ – يكاد يجمع المحررون ، حتى الذين يقبلون قراءة الفوليو دون غيرها ، على رفض كلمة (portance) التى تعنى 'سلوكى' مفضلين 'وكل ما' (with it all) الواردة فى الكوارتو ، وذلك باستثناء سلجادو فى طبعة سوان (Swan) .

١٤٣ – ١٤٥ – "أكلى لحم البشر ... تحت المناكب" يعتمد شيكسبير على روايات الرحّالين ومصادره متعددة لا حاجة بنا إلى الإفاضة فيها .

١٥٩ – يرفض جميع المحررين ، وبلا استثناء ، قراءة الفوليو التى تورد 'قبلات' (kisses) بدلاً من 'الزفرات والآهات' !

١٨٩ – "كان الله بعونك" فى الأصل (God bu'y) وهى صورة مضغوطة للتعبير (God be with you) – والمقصود فى الواقع هو الإعلان عن الاستسلام للأمر الواقع ، ويختلف الشراح فى تحديد الشخص الذى يوجه إليه برابانتيو هذا الكلام ، هل هو عطيل ؟ هل هو دزدمونة ؟ (من باب الإشفاق على أيهما من عاقبة ما أقدما عليه) أم هو الدوق (والمجلس) (من باب وداع قضيته وفقدانه الأمل فى كسبها) ؟ أم إنه يخاطب نفسه ؟ (وفقًا لحيلة الالتفات البلاغية) ؟

١٩٩ – "أقوال الحكماء" فى الأصل (sentence) والمقصود هو المعنى الوارد فى الكلمة اللاتينية الأصلية (*sententia*) وعلى هذا ترجمت السطر .

٢٠٠ – هذا السطر غير موجود فى طبعة الفوليو ، فهل سقط سهوًا ؟

٢١٩ – "لم أسمع يومًا أن القلب المعتل يداوى باللفظ المُنكر" – فى الأصل "يداوى بما ينفذ من الأذن" والمقصود "بما ينفذ إلى القلب من الأذن من ألفاظ التسرية المسكرة" وعلى هذا أعدت الصياغة بالإيجاز المطلوب فى الحِكَم وبما يتفق مع منطق العربية ، وما يحافظ على القافية ، فالوزن والقافية لازمان لاكتمال ما يرمى إليه برابانتيو !

٢٤٦ – السطر غير المكتمل فى طبعة الكوارتو يدل على تردد دزدمونة وحيرتها ، ولكن طبعة الفوليو تستكمل العبارة بما قد 'يريح' الممثلة والممثلين !

٢٥١ – ''ولقد رضت القلب على أن أرضى زوجى / ولأقصى حدّ فى طوقى !'' الأصل هو :

my heart's subdued
Even to the utmost pleasure of my lord:

وهنا حيلة بلاغية مألوفة فى اللغة الانجليزية هى 'نقل الصفة' (transferred epithet) بمعنى أن التعبير يعنى :

I have subdued my heart to do my
Utmost to please my lord;

وعلى هذا ترجمت النص ، وأما طبعة الفوليو (الثانية) فتستبدل (very quality) (بمعنى طابع زوجى الخاص أو فطرته الخاصة) بكلمتى (utmost pleasure) بمعنى الإرضاء إلى أقصى حد ، ظنًا من محررها أن هذه الصراحة من جانب دزدمونة لا تليق بابنة البندقية المهذبة ! ويقول ردلى تعليقًا على ذلك :

> ''إن دزدمونة ، مثل أفضل شخصيات شيكسبير النسائية جميعًا ، تتميز بالصراحة ، وترجع المشكلة من أحد جوانبها هنا إلى الشراح الذين يرفضون أن يسمحوا لها بأن تعنى ما تقول ، ولذلك يفضلون 'الفطرة الخاصة' باعتبارها أليق بحديث 'النساء' ، ويريدون دونما داع بل ومما يمثل إهانة لها ، أن يحافظوا على 'تحشم' دزدمونة بتعديل كلمة 'شعائر' (rites) [فى السطر ٢٥٧ أدناه] إلى 'حقوق' (rights)'' (ص ٣٥) .

٢٥٨ – ''فأكابد . . مُرَّ غِيابٍ'' الصفة ''مر'' مترجمة عن الأصل (dear) التى كانت كلمة تطلق على كل شىء يمسُّ الإنسان فى صميم مشاعره ، فتطلق على العدو 'اللدود' فى الجزء الأول من **هنرى الرابع** (٣/ ٢/ ١٢٣) وعلى الخطر 'الداهم' فى **تيَمْون الأثينى** (٥/ ١/ ٢٣٢) .

٢٦٣ – ٢٦٤ لا خلاف بين طبعة الكوارتو والفوليو حول قراءة (defunct) التى تعنى الموت ، وترجمتها بما يفيد غروب شمس رغبات الشباب الأولى ، ولكن الخلاف المحتدم حول هذا المعنى يضطرنى إلى شرح سر اعتراض المحررين : إنهم ، كما يقول ساندرز ، يرون تعارضًا بين قول عطيل إن الرغبات قد 'ماتت' وقوله إن الإرضاء 'طبيعى' له ، ولذلك يغيرون هذه الكلمة ، اتباعًا لما فعله تيبُلْد (Theobald) إلى كلمة أخرى هى (distinct) بمعنى الرغبات 'الفردية' (individual) (ص ٧٩ و ١٨٩ من طبعة نيوكيمبريدج) وهو يزعم أنهم غيروها فى طبعاتهم ، ولكن جميع الطبعات التى لدىّ

لا تغيّرها وإن كانت تقدم لها تفسيرات متباينة ، وأغرب تفسير هو ما يورده سلجادو الذى يقول إن الكلمة تعنى 'البريئة من الخطر أو لا تستوجب العقاب' ويعلق على ذلك قائلاً إن هذا هو استعمال الكلمة الوحيد بهذا المعنى (ص ٣٠ من طبعة سوان) وأما التفسير الذى اقتضى تغيير ضمير الملكية (my) إلى ضمير مجرور بحرف الجر 'فى' أى إلى (me) فهو الذى يقدمه **بفنجتون** فى طبعة بانتام ، فهو يتفق تماما مع المعنى الذى يرتضيه كبار النقاد (قبل ردلى وبعده) وهو المعنى الذى حافظت عليه فى الترجمة ، فتكون العبارة (- - the young effects in me defunct - -) ويكون موقعها اعتراضيًا باعتبارها جملة مختزلة (reduced clause) من الناحية النحوية الصرفة . وهذا التفسير يتفق مع أحدث الآراء فى المسرحية (انظر المقدمة) .

٢٧٧ - ٢٧٩ - تضيف طبعة الفوليو هنا سطرًا على لسان الشيخ الأول وتورده بعض الطبعات ولا لزوم له بل ولا يتفق مع الموقف فالذى يأمر عطيلاً بالرحيل هو الدوق وحده .

٢٨٤ - "رجل ذو شرف ومحل ثقة" (A man he is of honesty and trust) هذه أول مرة تستخدم فيها كلمة (honesty) فى وصف ياجو فى المسرحية ، وهى تتكرر بعد ذلك عشرات المرات ، بمعان مختلفة (انظر المقدمة) وهى هنا عامة وتحمل معنى الشرف (العام) .

٢٩٤ - يقول النقاد إن هناك مفارقة مضمرة فى اقتران تعبير عطيل عن ثقته فى عفاف زوجته وإيمانه بأمانة ياجو فى هذا السطر !

٣١٥ - "حب دجاجة" ياجو يعنى المرأة بصفة عامة ويشير إليها بأحط الصفات . والأصل هو (guinea-hen) أى من دجاج 'غينيا الجديدة' والتخصيص لا لزوم له ما دامت الصورة غريبة حتى بوضعها الحالى .

٣٢٠ - ٣٢١ - مشكلة ترجمة أسماء النباتات تماثل مشكلة ترجمة أسماء الزهور فى هاملت (انظر حواشى الترجمة العربية ٢٠٠٤) ولكن النقاد يعفوننا هنا - والحمد لله - من مشكلة التخصيص إذ لا يرون فى الأسماء التى يختارها ياجو دلالة معينة . (ردلى ص ٤٠) .

٣٤٧ - "حلوًا كالشهد" فى الأصل (as luscious as locusts) وترجمة التعبير **حرفيًا** تعنى "حلوًا [لذيذًا] كالجراد" ولكن كلمة الجراد لم تكن تطلق على الحشرة المعروفة بل على أنواع من النباتات الزاخرة بالعصارة الحلوة أو الرحيق السكّرى ، كما ورد فى كتاب عن الأعشاب صدر عام ١٥٩٧ وأشار إليه ساندرز فى طبعة نيوكيمبريدج ص ٨٢ .

٣٤٨ - "**مُرًّا** كالحنظل" (as acerb as the coloquintida) والنبات المشار إليه هو ما يسمى بالتفاح المر الذى يستخدم فى استخراج 'الشربة' أى الدواء الذى يغسل الأمعاء ! والترجمة طبعًا فى هذه الحالة ، كما فى الحالة السابقة ، تراعى الفروق الثقافية ، وتأتى بالصورة العربية المقابلة .

٣٥٦ - "القَسَمُ الهزيل" يقصد اليمين الذى يحلفه الزوجان عند عقد القران . و"الشريد" هو الرحالة الذى ترك موطنه وأصبح شاردًا ! وكلمة (erring) معناها (errant) انظر "لغريب من أهل الترحال ! ما فتئ يهيم على وجهه" (١/١/١٣٦) أدناه .

٣٧١ - "مع السلامة" فى الأصل (traverse) وقد تعنى الكلمة المصطلح العسكرى 'إلى الأمام سر !' ولكن الشراح يقولون إن هذا ليس المعنى المقصود تحديدًا بل يعنى توديع الرجل وحسب . وعلى هذا جئت بالمقابل العربى .

٣٨٤ - ٤٠٢ - من المهم لمن يريد إدراك أبعاد شخصية ياجو أن يرصد الخطوات المتتالية التى يتخذها منذ نهاية هذا الفصل ، وهو الذى قلت فى المقدمة إنه يمثل التمهيد المحكم لانطلاق الحدث عند اصطدام 'العالمين' فى الفصل الثانى ، فياجو يشرك المتفرج أو القارئ معه فى تأمل الأحبولة المعتزمة ، فالخطوة الأولى لا تتجاوز حقده على المغربى ، بغض النظر عن أسباب ذلك ، وهذه الخطوة تستدعى الإيقاع به (ثأرًا منه ؟) والإيقاع بكاسيو للظفر بمنصبه ! وأما دزدمونة فلا تزيد عن أداة يستخدمها فى ذلك . وهو إذ يهتدى إلى هذه الأحبولة لا يبدى الاطمئنان الكامل لها أو ما يضمن نجاحها ، إذ ما زال يفكر ، والفكرة ما زالت حتى هذه اللحظة جنينًا لم يولد بعد ! والمشاهد الذى لا يعرف نهاية المسرحية قد يجد هذا 'المقلب' - بتعبير ستيفن جرينبلات - مسليًا وقد يضحك منه مثلما يضحك من رودريجو ، وقد لا يرى فى ياجو ، حتى الآن ، إلا مدبر 'المقالب' ذا الظل الخفيف ، وقد يرقب ما يفعل دون انغماس عاطفى ، واثقًا أن المغربى العاقل الحصيف ، والقائد المحنك الذى شاهده وسمعه فى هذا الفصل ، لن ينزلق إلى تصديق هذا الهزاء ! ولولا التصوير المحكم لشخصية عطيل فى هذا الفصل ما كانت المأساة مأساة !

حواشي الفصل الثانى / المشهد الأول

١١ - "المانع لمياه البحر" كلمة 'المانع' فى الأصل (banning) فى الكوارتو الأول ، ومنع المياه من الطغيان على اليابسة يغضب البحر فيفرغ شحنة غضبه بقذف السحب بطلقات من ماء البحر ! وهكذا تكتمل الصورة ، وقد تبيّنها ساندرز ، محرر طبعة نيوكيمبريدج ، فاحتفظ بكلمة 'المانع' رغم قبوله لقراءة الفوليو فى الغالب الأعم ، وقراءة الفوليو هنا تقول (foaming) أى الذى يرغى ويزبد ! وليس من شأن ذلك إغضاب البحر ، ومع ذلك فجميع الطبعات التى عندى تأخذ بها ، باستثناء طبعتى آردن ونيوكيمبريدج .

١٣ - "وعلت هامته لبدةُ رئبال ضار" فى الأصل فى طبعة الفوليو الذى أخذت به هنا (with high and monstrous mane) أما الكوارتو الأول فيورد الكلمة الأخيرة (main) بمعنى قَبّج البحر (أى وسطه

ومعظمه) وهو معنى لا تكتمل به الصورة ، ومن ثم فضلت الأخذ بالتعديل الذى يُنسب إلى شيكسبير نفسه ، وبسطت الصورة بسطًا يسمح بإخراجها العربى المتسق !

١٥ - "أو يغرق حارسى النجم القطبى الثابت" الحارسان نجمان ، وهما عند العرب "الفرقدان" ، و"كوكبة الدب الوهاجة" قد تعنى الدب الأصغر لا الأكبر !

١٦ - "البحر الغاضب" (the enchafed flood) أدرج هذا التعبير فى الحواشى لأنه أصبح عنوانًا لكتاب وضعه الشاعر و. هـ. أودن (W.H. Auden) عن صور البحر فى الشعر (iconography of the sea).

٢٦ - "القُطّاعَة" فى الأصل (Veronesa) فى الكوارتو الأول ، و(Verennessa) فى الفوليو ، وقد أخذت بالقراءة الأخيرة لأن نسبة السفينة إلى **ڤيرونا** بعد نسبتها فى الحديث نفسه إلى البندقية أمر مستبعد ، وغير منطقى ، ولابد أن الصورة الأولى تحريف للثانية ، والثانية تعنى ما أثبتُّه فى الترجمة ، وهى كلمة مشتقة من الفعل الإيطالى (*Verrinare*) الذى يعنى "يَشُقُّ" حزون الماء ، كما فى التراث العربى.

٣٢ - "يعلوه همٌّ وقلق" فى الأصل (he looks sadly) ولجأت هنا إلى التفسير فى الترجمة ، فمعنى (sad) هنا بإجماع الشراح هو الجِدّ والتجهّم ، ولكن قلق كاسيو على عطيل وركبه جعله يبدو مهمومًا !

٣٩ - سبق تعريف (main) فى الحاشية على ٢/ ١/ ١٣ عاليه .

٤٢ - "هذى الجزيرة العظيمة" فى الأصل (this worthy isle) فى الكوارتو الأول وقد عُدّلت إلى (warlike) أى "المحاربة" فى الفوليو ، وقد أخذت بالقراءة الأولى لأن صفة 'المغوار' تكفى للإيحاء بجو الحرب .

٤٥ - "الرياح والأمواج" فى الأصل (elements) وهذا هو معناها هنا لا عناصر الطبيعة كلها (ومنها النار والتراب) على نحو ما نجده فى الملك لير (٣/ ٢/ ١٦) وما سيشير إليه الشاعر فى العاصفة (١/ ١/ ٢٤) .

٦٣ - ٦٤ - "الأصفى بين جميع بنات البشر" - هكذا فى الكوارتو الأول ، وأما فى الفوليو فنجد تكراراً للمعنى السابق وهو (إنها تُتعب من يحاول وصفها) وقد سبق ذلك فى السطرين ٦١ و ٦٢ اللذين أسهبت فيهما ليشملا هذا المعنى ، وإن كانت العبارة المرفوضة على الأرجح من وضع شيكسبير ، وقد أصبحت من مصطلح اللغة الانجليزية الشائع ، وهى :

Does tire the ingener

أى 'ترهق المبدع !' [والمقصود فى محاولة الإحاطة بفطرتها أو جوهرها !] ويفضلها ساندرر لأنها شيكسبيرية ، رافضًا نص الكوارتو لأنه ، كما يقول "تعبير عادى على وضوحه (ص ١٨٩) وتأخذ بها جميع الطبعات التى تكاد تجمع على كتابتها هكذا ، وإن كان بعضها يورد الكلمة بهجاء مختلف هو إما (enginer) أو - كما فى الفوليو - (ingeniuer) وكلها يعنى 'المبتكِر' أو الخلاق أو المبدع . ويقرر ردلى أنه يلتزم فى طبعة آردن التزامًا مبدئيًا بطبعة الكوارتو وإن كان يرجّح أن شيكسبير هو الذى أدخل هذا التعديل على النص ، ولذلك كما قلت فقد ضمنت السطور السابقة هذا المعنى من باب الأمانة .

٧١ - "تركت جميعًا طبعها" فى الأصل (their common natures) وقد أدرجت معنى (common) فى جميعًا ، أى الطبع الذى تشترك فيه كلها ، وتورد طبعة الفوليو كلمة أخرى هنا هى (mortal) ولكنها تعنى المعنى نفسه ، كما يقول ردلى ، مستشهدًا **بالعاصفة** (٤٠٣/٢/١) أى إن الكلمة لا تعنى "الفتاك" أو القاتل ، وقد كان يمكن أن أضيف الكلمة دون إخلال بالوزن ، ولكن الكلمة تمثل إطنابًا لم أمل إليه .

٨٠ - "ليعانق زوجته" - هكذا فى الكوارتو الأول ، وأما طبعة الفوليو فتأتى بكلمات يقول الشراح إنها لا تتفق مع شخصية كاسيو ، وإن كانوا ، باستثناء ردلى فى طبعة آردن ، يدرجونها ، وهى كلمات مضافة تقول : "ليتنهد تنهدات الحب اللاهثة فى أحضان دزدمونة"

(Make love's quick pants in Desdemona's arms)

٨٢ - هذا السطر غير موجود فى طبعة الفوليو . ولكن جميع الطبعات الحديث تدرجه .

٨٧ - هذه أول مرة تخاطب دزدمونة فيها كاسيو ، وهى تبقى على 'المسافة' بينهما ، ولا تسأله إلا عن زوجها .

٩٨ - "قواعد السلوك" المقصود بها أصول السلوك فى المجتمع الراقى فى البندقية ، وما تقتضيه من آداب المجاملة ، ويرمى كاسيو إلى أن يعتذر عن التزامه بهذه 'الآداب' إلى أقصى حد !

١٠٩ - ١٦٦ - هذه الفقرة جديرة بعرض آراء النقاد فيها بسبب ما أثارته من خلاف . يقول ردلى إنها فقرة لا يرضى عنها قراء كثيرون ، "وهم محقون فى هذا" ويعرض حجته على النحو التالى :

"وأقول ، فى البداية ، إنها فقرة غير طبيعية ، إذ لابد أن يكون النازع الطبيعى عند دزدمونة هو ، قطعًا ، أن تذهب بنفسها إلى المرفأ ، بدلاً من أن تطرح سؤالاً عارضًا عما إذا كان أحد قد ذهب إلى المرفأ ! وثانيًا أرى أنه من المجافى للذوق أن تنخرط فى محاورة 'مكشوفة' رخيصة مع ياجو ، وأن نشهدها وهى تظهر براعتها الفائقة فيها حتى إن المرء ليتساءل إن كانت

قد قضت أثناء الرحلة وقتًا طويلاً فى أمثال هذه المحاورات مع ياجو ! وكل ما نكسبه من هذه المحاورة هو المزيد من الإحاطة بالنزعة السوقية فى شخصية ياجو ، دون أن نحتاج إليها حقًا ، وصحيحٌ أن المحاورة تؤدى إلى حوار مؤثر دراميًا فى السطور ١٦٣ - ١٧٧ ، ولكن شيكسبير كان يمكنه تقديمها بصورة أخرى وأشد إيجازًا . وليس من المحتمل أن يكون الجمهور الإليزابيثى قد اكترث لدخول عطيل بعد فترة أقصر مما ينبغى . وربما كانت الفقرة مجرد تسلية لرواد المسرح من العامة الذين لا يجدون فى المسرحية تسرية فكاهية تذكر ، فالمهرج دوره بالغ الضآلة ، وهذه المحاورة كان الأجدر بها أن تدور بين السيدة العظيمة ومضحك القصر المحترف . ومن العسير ألا نتعاطف ، فى هذه المرة ، مع رايمر (Rymer) الذى ، رغم ما يتسم به من مبالغات فجة فى التعبير نأسف لها ، يصيب فى هذه المرة كبد الحقيقة إذ يقول :

"والآن نواجه هراءً ممتدًا من الحشو الهزلى بين ياجو (Jago) ودزدمونة ، وهو يستمر بتورياته التافهة ، ورنينه الرخيص ، ولا تكاد تصبر عليه خادمة ريفية تحاور حبيبها . إن ابنة المجتمع الراقى فى البندقية تطلب التسرية بصورة مستميتة ! وهذا كل ما فى الأمر ، بعد أن وصلوا إلى الشاطئ ونجوا من عاصفة رهيبة ، حتى وهى تتوقع فى كل لحظة أن تسمع إذا ما كان سيدها (كما تسميه) وهو الذى تحبه بجنون ، قد نجا أم غرق !" {انتهى ما يقوله توماس رايمر} .

ويستمر ردلى قائلاً :

"وأما جرانڤيل - باركر فيقدم تحليلاً رائعًا للفقرة يقول فيه 'إن شيكسبير يثير الآن فينا عنصر التشويق بتخصيص جانب من هذا المشهد ، لا يقل طوله عن تسعين سطرًا ، لإبراز قلق دزدمونة الصامت ، ويضعه فى إطار خاص (ابتغاء التأكيد من خلال التضاد) من التسرية الفكاهية المصطنعة' ." ..

وأعتقد أن فى هذين الرأيين المتعارضين الكفاية !

١٠٨ - "اعترفى .. رسم بالألوان !" انظر قول هاملت "سمعت ما يكفى عن صباغة وجوهكن ! فالله يمنحكن وجهًا فتصنعن وجهًا آخر !" (٣/١/١٤٤ - ١٤٥) وانظر الترجمة العربية ٢٠٠٤ .

١١٠ - يقول ساندرز إنه يقصد بالأجراس الصخب والضجيج . ويوافقه جميع الشراح .

١١١ - المقصود بالقطة (أو بالسِّنَّوْر البرّىّ wild-cat على وجه الدقة) الميل إلى الغضب والثورة ، والكلمة توازى (spitfire) تمامًا ، وردلى لا يشرحها بل يتساءل : لماذا فى المطبخ ؟ والطريف أن الفعل سَنَرَ (يسنَر) العربىّ معناه "ضاق خلقه وساء" وهو المادة المعجمية التى تتضمن السِّنَّوْر !

١١١ - اتبعت فى ترجمة هذا السطر تفسير الدكتور جونسون .

١١٢ - المقصود بالشيطان المخاتلة والخداع ، كما يقول بعض الشراح ، ومن ثم الإسراف ، ولكن المعنى مع ذلك غير واضح .

١٢٦ - "تخرج كالصمغ . . ." انظر الصورة نفسها فى هاملت ، إذ يقول كلوديوس (الملك) :

يا روحى التى صيدت كطير حطّ فوق فخٍّ فيه صمغ
ويزداد التصاقًا كلما زاد التملّص !

(٣/٣/٦٨ - ٦٩)

١٦٩ - " سأوقعك فى حبائل مجاملاتك نفسها" فى الكوارتو يقول النص :

I will catch you in your own courtesies

ونسخة الفوليـو تستبدل (give) أى (gyve) [وتنـطق jiv] ومـعناها أُقَيِّدُك بكلمـة (catch) هنـا ، والترجمة الحرفية لنص الكوارتو هو "سوف أصيدك" . . إلخ وللفوليو "سوف أقيدك" . . إلخ وكلا المعنيين يشمله النص العربى ، فالقيود أحبال يصيد بها الصياد ، ومن ثم فهى حبائل !

وأما كلمة (courtship) الواردة فى نسخة الفوليو فالمقصود بها (courtliness) ويتساءل ردلى أما كان الأحرى بياجـو أن يكرر كلمة courtesy (المجاملة) التى وردت فى قـول كاسيو فى السطر ٩٩ عـاليه بدلاً من صيغة الجمع هنا (مجاملات) ؟

١٧١ - ١٧٢ - "تقبل أصابعك الثلاثة" كان تقبيل الشاب يده من المجاملات الشائعة للمرأة .

١٧٤ - "للقيام بدور الشهم المهذب" فى الأصل (to play the sir) ومعنى (sir) إذا لم تكن فى مـوقع المنادى بل اسمًا هو إما "رجل" أو رجل ذو صفات معينة قد تدعـو للاحترام على نحو ما نجده فى أنطونيو وكليوباترا (٥/ ٢/ ١١٩) (Sole sir in the world) بمعنى "رجل الدنيا وواحدها" وقد تدعو إلى السخرية على نحو ما نجد هنا وفى سمبلين (١/ ١/ ١٦٦) .

١٨٢ - "زوجتى الجميلة المحاربة" عطيل يدلّل زوجته مشيراً إلى قبولها مصاحبته فى الحرب .

١٨٥ - "الصحو الصافى" تختلف قراءة الفوليو عن الكوارتو دون تغيير فى المعنى ولو أن القراءة الأصلية لا تحافظ على الوزن ، ولكن الإيقاع الانجليـزى ، كما يقول النقاد ، أجمل ، ولقـد حاولت نقل الإيقاع فى الترجمة إلى جانب المعنى .

٢٠٠ - لاحظ أن ياجو يواصل التشبيه بالموسيقى الذى بدأه عطيل ، والتعبير فريد فى شيكسبير .

٢٠١ – أضفت بين قوسين المعنى الذى يرمى إليه ياجو .

٢٠٣ – "أصحابى القدامى" معنى هذا أن عطيلاً 'خدم' فى الجزيرة من قبل .

٢٠٤ – "يا حبيبتى الجميلة !" فى الأصل (Honey) فقط أى الشهد ، وعادة ما تكون صفة فى شيكسبير ، أما هنا فهى اسم ، وهو الاستخدام الذى أشاعه الأمريكيون حاليًا .

٢٠٨ – "أشيائى" فى الأصل (coffers) التى تعنى "صناديق المال أو الجواهر المحكمة الإغلاق" ولكن المقصود بها هنا هو "المتاع" وهو نسميه 'العفش' بالعامية .

٢١٣ – "بعد قليل" فى الأصل (presently) وهو المعنى الحالى للكلمة ، أما فى شيكسبير فعادة ما تعنى "فورًا" ولاحظ أن ياجو يعود فى السطر ٢/١/٢٧٧ فيطلب من رودريجو أن يقابله بعد قليل "فى القلعة" (لا فى المرفأ – كما يطلب هنا) فهل غيرّ ياجو رأيه ؟

٢٢٥ – "لعبة الغرام" فى الأصل (the act of sport) والمعنى المقصود واضح ، ولا خلاف بين النقاد عليه .

٢٤٧ – "عينى على الروحانية !" هذا التعبير العامى لازم لنقل سخرية ياجو . (يا روحى ع الروحانية !) .

٢٥٢ – ٢٥٩ – تورد طبعة الفوليو زيادات فى هذه السطور لم آخذ بها لأنها لا تضيف شيئًا ذا بال إلى المعنى ، ويرجح المحررون أنها من إضافات الممثلين .

٢٦٩ – "ضربك بعصاه" المقصود بالعصا ما يحمله كبار الضابط رمزًا للرتبة العالية ، وإذن فإن ياجو يسخر من كاسيو .

٢٧٦ – "إن لاحت لى أدنى فرصة" – هكذا فى طبعة الكوارتو ، وطبعة الفوليو تقول "إذا أتَحْتَ أنت أدنى فرصة"، وربما كان تغيير الضمير لازمًا فى نظر المحرر حتى يتسق الكلام مع رد ياجو على رودريجو، ولكن الأصل أقرب إلى الالتزام بشخصية رودريجو .

٢٧٧ – انظر الحاشية على السطر ٢/١/٢١٣ عاليه . هل غيّر ياجو رأيه ؟

٢٨١ – ٣٠٧ – فى ثانى 'مونولوج' أو 'مناجاة' لياجو ، يغيّر 'الشرير' من دافعه القديم وهو تخطّيه فى الترقية فيجعله الغيرةْ الجنسية الصريحة . وقد وجد بعض النقاد فى هذا المونولوج ما يؤيد قول كولريدج إن ياجو 'يبحث عن دافع' وحسب ! ونلاحظ أن 'الخُطّة' التى كانت جنينًا فى رأسه من قبل قد اكتمل نموها وإن لم تتخذ صورتها النهائية ، ولم يحن موعد إخراجها إلى الوجود !

٢٩٢ – "مثل سم ناقع" انظر ١/٢/٧٤ ، والتعبير هنا يضيف إلى (mineral) صفة السُّمّ الصريحة (poisonous) .

٢٩٥ - ٣٠٠ - "وعندها ألقى / على الأرض بمايكل كاسيو" التعبير الأصلى مستقى من لعبة المصارعة (I'll have our Michael Cassio on the hip) والمعنى واضح .

٣٠٠ - ٣٠١ - "ملطخا سمعته بأقذع الأوصاف عند المغربى" الأصل هو - حرفيًا - "أكسوه برداء من الأوصاف المقذعة عند المغربى" ويقول ردلى إن الإشارة إلى الثياب فى البيت التالى تغرى بأن تفهم كلمة 'الرداء' فى الأصل (garb) على أنها تعنى ما تعنيه اليوم حرفيًا ، ولكن المعنى الحقيقى للكلمة عند شيكسبير دائمًا هو الأسلوب أو الطريقة (فى الكلام) (fashion of speech) ويكتفى الشارحون الآخرون بإيراد المعنى المقصود الذى يتفق مع ما أتى به ردلى دون إفاضة فى الشرح . وعلى هذا ترجمت البيت .

حواشى المشهد الثانى من الفصل الثانى

المقصود بهذا المشهد هو الدلالة على انقضاء أربع ساعات أو خمس ، وإن كان شيكسبير يستخدمه للدلالة على الوقت الذى انقضى بدقة .

٥ - "أن يحتفلوا بالنصر" الأصل هو (that every man put himself into triumph) والشراح يقولون إن triumph تعنى الاحتفال والبهجة ، وهذا هو معناها فى حلم ليلة صيف (١/١/١٨) وفى غيرها من مسرحيات شيكسبير ، ولكننى أردت إيراد المعنى الشائع أيضًا لأن ذلك هو ما يحسه مشاهد المسرحية أو قارئها اليوم .

٦ - "ما يميل إليه" الأصل هو (his mind leads lim) فى طبعة الكوارتو الأولى ، ولكن طبعة الفوليو تستبدل بها كلمة (addition) ويدافع عن هذا التغيير كثيرون ، أهمهم فيرنس (Furness) الذى يوضح أن معناها فى شيكسبير هو 'الخصيصة' أو 'الطبع' (ويشرحها أحد الشراح قائلاً إنها تعنى المرتبة أو المكانة ، وذلك لا يتفق مع السياق ، وإن كانت تعنى ذلك أحيانًا) ولما كان الطبع هو الذى يملى 'الميول' لم أجد فارقًا فى المعنى وأتيت بما يفى بما هو مضمر فى الكلمتين جميعًا . بل إن الكلمة الأخرى الواردة فى الكوارتو الثانى وهى (addiction) وهى التى تأخذ بها طبعة نيوكيمبريدج لا تعنى أكثر من ذلك ، كما يشرحها ساندرز فى الحاشية بكلمة (inclination) أى ما يميل إليه !

٨ - 'مطاعم القصر' فى الأصل (offices) وهى تعنى 'المطاعم' وحسب ، ولكن المقصود ، بطبيعة الحال، هو أن عطيلاً سوف يقدم الطعام والشراب بلا مقابل للناس يوم زفافه .

حواشى المشهد الثالث من الفصل الثانى

٣٦ - "فانظر ما أحدثته من تغيّر فى رأسى" الأصل هو :

(and behold what innovation it makes me here)

وكلمة 'تغيّر' تعنى فى الأصل 'الثورة' أو ما استجدّ علىّ (باللاتينية *res novae*) ولكن الكلمة وردت فى مسرحية أخرى لشيكسبير بمعنى 'التغيّر' فحسب ، وعلى هذا فضلت المعنى العام على الخاص وهو "ما أحدثته من انقلابٍ فى رأسى !" ولما كانت (here) الأخيرة تشير إلى الرأس ، أى إن الكلمة تصاحبها إشارة من كاسيو إلى رأسه ، فضّلت الاتيان بالمعنى المقصود دون إدراج لأى إرشادات مسرحية من عندى .

٤٧ - "فكأنه كلبٌ يصاحب سيدة !" هذا هو معنى العبارة التى لم يفطن الشراح إلى صعوبتها إلا بعد طبعة آردن (١٩٥٧ وما تلاها) وهى :

(As my young mistress' dog)

وتتفق طبعتان مع هذه الطبعة فى أنها تعنى "مثل الكلب الذى تصاحبه أو تملكه امرأة" أى إن ياجو لا يقصد بضمير الملكية (my) سيدة بعينها ، وتقول طبعتان أخريان إن المعنى هو "الكلب المدلل" ، وحسب ، مع الموافقة على نفى نسبة ضمير الملكية إلى سيدة معينة ، وذلك مثل إشارة هاملت إلى "فليفتك" عند مخاطبة هوراشيو (١/ ٥/ ١٧٥) وانظر الحاشية على ذلك فى الترجمة العربية (٢٠٠٤) .

٨٣ - ٩٠ - ترجع الصورة الأولى لهذه الأغنية إلى 'بالاد' (موّال غربى) نشره بيرسى فيما بعد عام ١٧٦٥ قائلاً إن لها أصولاً 'شمالية' - والمقصود إما شمال انجلترا أو اسكتلنده - وقرأته فى صدر شبابى !

١١٣ - "سور القلعة" فى الأصل (platform) وقد وردت فى هاملت بمعنى الإفريز (١/ ٢/ ٢٥١) .

١١٥ - "عند قيصر" فى الأصل (stand by caesar) والمعنى المضمر هو أن يكون من ضباط جيش قيصر، وإن جنح بعض الشراح إلى المبالغة (وَهْمًا) فتصوروا أن المقصود هو أن يكون مساويًا لقيصر أو متفوقًا عليه ! وانظر تكرار التعبير بالمعنى الذى أتيت به فى ٤/ ١/ ١٨٠ أدناه .

١١٨ - "فَظِلٌ هذه معادل لطول ظِلٍّ تلك" الأصل يوحى بتساوى طول الليل وطول النهار عند الاعتدال الربيعى أو الخريفى ، ولكننى أحلت الصورة إلى معادلها فى الثقافة العربية .

١٢٧ - "يقدر" بالمعنى الأصلى الكلمة هو المعنى المقصود ، وبالمعنى الجديد فى العربية المعاصرة وهو المعنى الظاهر فى النص (praise = appraise) . انظر أحمد مختار عمر ، العربية الصحيحة ، القاهرة ١٩٩٨ ، ص ١٨٤ .

١٣٤ - ١٣٥ - يرفض ياجو القيام بمهمة تَنِمُّ عن 'امانة' حقيقية !

١٤٠ - "فى زجاجة" حَذَفْتُ فى الترجمة نوعَ الزجاجة فنحن لا نعرفها فى العربية سواء كانت (wicker) كما فى الكوارتو ، أى المغطاة أو الملفوفة بقش السلال (على نحو ما نرى فى بعض زجاجات النبيذ أو (twiggen) وهى الكلمة الغريبة الواردة فى الفوليو والتى يرجح النقاد أنها بالمعنى نفسه ، والله أعلم .

١٤٥ - "على أم رأسك" فى الأصل (mazzard) وقد تعنى الرأس فحسب ، انظر هاملت (٥/١/ ٩٥) .

١٥٥ - طبعة الفوليو تحذف جميع الأيمان بسبب الأمر الصادر بمنعها فى الأماكن العامة ، ومنها المسرح ، ولكن طبعة الكوارتو تستبقيها ، واليمين هنا أقرب إلى الشكوى أو الاستغاثة منه إلى القَسَم المعتاد ، لكننى التزمت بالأصل ، رغم إغراء حذف اليمين . وطبعة الفوليو تستعيض عن المحذوف بعبارة غريبة هى "يموت !" ولم تأخذ بها الطبعات الحديثة الملتزمة بطبعة الفوليو .

١٨٤ - "أهدرت" فى الأصل "قطّعت" أو مزّقت ، ومصطلح (unlace) من مصطلحات الصيادين الذين يقطّعون لحم الغزال أو الخنزير لتوزيعه فيما بينهم أو لطهوه .

١٩٦ - لا يثير عطيلاً شىءٌ مثل تحاشى الإجابة الصريحة عن أسئلته ، وهذا ما يعرفه ياجو خير المعرفة ويستغله فى الإيقاع به فى حبائله .

٢٠٤ - "مدينة كهذه فى جبهة القتال" الأصل هو (in a town of war) والمعنى هو المدينة التى تواجه العدو وفيها مَسْلَحَةٌ أو حامية معرضة للدخول فى الحرب فى أى لحظة ! وقد ورد التعبير نفسه فى مسرحية هنرى الخامس (١١/ ٤/ ٧) وبالمعنى نفسه .

٢٠٩ - هذا هو المعنى الذى توصل إليه الباحثون أخيرًا بعد الحيرة التى أبداها ردلى فى طبعة آردن ، ونحن بهذا نقبل التعديل الذى أدخله الشاعر بوب (Pope) على أكثر من كلمة فى هذا السطر ، وهو ما يرجحه ساندرز فى طبعة نيوكيمبريدج وغيره من المحررين المحدثين الذين يأخذون بالتعديل .

٢١٩ - "وشاهرًا حسامه البتار يبتغى قتله" يقول بعض النقاد إن ياجو كاذب ، بدليل ما ذكره كاسيو عن اعتزامه ضرب رودريجو بالعصا (لا بالسيف) .

٢٣٩ - لأول مرة يخاطب عطيل كاسيو بلقبه بدلاً من مايكل .

٢٤٩ - ٢٥٠ - البيت المقفّى مقصود به إظهار ما تتعرض له من متاعب باصطحابها زوجها فى الحرب . والتقفية لازمة لإظهار انتهاء هذا الجزء الحاسم من حدث المسرحية ، وبداية جزء آخر كتب بالنثر عمدًا لإظهار الاختلاف بين القسمين .

٢٦٥ - ٢٦٦ - "يضرب كلبه .. أسدًا مصورًا" أصل التعبير مثل فرنسى أورده بعض الباحثين وهو :

(*Battre le chien devant le lion*)

٢٧٠ - "بسلوك طائش" أصل الصفة فى الكوارتو (light) بهذا المعنى وأما فى الفوليو فهو (slight) (طفيف) وتعنى فى شيكسبير ضعيف أو تافه (يوليوس قيصر ٤/١/١٢) .

٢٧١ - "ألفاظ جوفاء" فى الأصل (speak parrot) أى يتلفظ ألفاظًا لا يدرى معناها .

٢٧٢ - "حديث فارغ" فى الأصل (discourse fustian) ومعناها كلام فارغ فى شيكسبير .

٢٧٦ - لاحظ أن ياجو يكرر الإشارة إلى السيف وأن كاسيو لا يعارضه ، ربما لأنه لا يتذكر ما حدث على وجه الدقة ، كما يقول فى السطر ٢٨٠ .

٢٩٥ - (الهايدرا) (Hydra) أفعى أسطورية عند اليونان ، كانت لها رءوس كثيرة ، وقد كُلِّف هرقل بقتلها ، لكنه إذا قُطِعَتْ إحدى رءوسها نمت لها رأسان فى مكانها .

٣١٢ - "انكسر ما يربطك بزوجها" الأصل فى الكوارتو الأول هو :

(the brawl between you and her husband)

وأما فى الفوليو فهو :

(This broken joint between you and her husband)

وتعنى حرفيًا "هذا المفصل المكسور الذى كان يربطك بزوجها" ويعترض بعض الشراح قائلين إن المفصل لا ينكسر بل ينخلع ، ولهذا رفض ردلى هذه القراءة (إلى جانب رفضه لقراءات الفوليو الأخرى بصفة عامة) ولكن بقية الصورة لا تستقيم إذا أبقينا على قراءة الكوارتو الأول (brawl) التى تعنى الآن 'الشجار' وكانت عند شيكسبير تعنى الخصام أو الجفاء أو القطيعة ، ويخيل إلى أنّ قراءة الفوليو التى يأخذ بها الكوارتو الثانى وجميع الطبعات الحديثة أقرب إلى الحفاظ على الصورة التى يبنيها ياجو فى هذه الجملة ، ولهذا أخذت بها .

٣٢٧ - ٣٥٣ ، ٣٧٢ - ٣٧٨ - فى هاتين الفقرتين تكتمل الخُطة التى وضعها ياجو وتتخذ شكلها النهائى بمزيج من دقة التدبير والفرص التى أتاحتها المصادفة له ، وبذلك نصل إلى إحدى الذرا الدرامية عندما نشهد نجاح الشرير فيما يدبره .

٣٢٨ - لاحظ أن ياجو يستخدم (honest) فى هذا المشهد مع كاسيو بمعنى الصادق ، كما فى ٣١٧ أعلاه وفى ٣٣١ أدناه .

٣٣٢ - "فى سخاء هذه الطبيعة المعطاء" فى الأصل :

(as fruitful / As the free elements)

والمشكلة الوحيدة هى آخر كلمة فى السطر الانجليزى ، فليست "عناصر الطبيعة" الأربعة سخية معطاءة ، وإذن فالمقصود هو الطبيعة وإن خصص ياجو عناصرها .

٣٤٥ - "المغفل البرئ" فى الأصل (honest fool) معنى الصفة هنا تحول إلى البراءة أى خرج عن المعانى التى ذكرتها فى المقدمة !

٣٥١ - "فخ من القار البهيم" فى الأصل (pitch) ويقول الشراح إن المقصود بالكلمة ثلاثة معان شائعة أولها هو السواد ، وثانيها صفة الشىء البغيض (ونحن نقول زفت بالعامية للدلالة على المعنى على نفسه) وثالثها هو المادة اللزجة التى يلتصق بها من يقع فيها ، وقد جمعت المعانى الثلاثة فى الترجمة ، خصوصًا لأن المعنى الأخير يمهد لصورة الشرك الذى ينسجه ياجو "للجميع" !

٣٥٥ - 'علقة' العامية فى مصر لا تجاريها كلمة فصحى فى دلالتها الحية ، وهى تؤكد ، بالمناسبة ، أنه ضرب بالعصا ! (انظر الحاشية على البيت ٢١٩ أعلاه) .

٣٥٨ - ٣٥٩ - أخذت هنا بقراءة الفوليو لأنها تزيد النص وضوحًا وتنسيقًا للفكرة .

٣٦٨ - "طلع الصبح" هذا مثال ساطع على ما يسميه ردلى "الشجاعة الإليزابيثية فى التصدى لصعوبة المزج بين الوقت الذى ينقضى على المسرح والزمن الذى يمثله هذا الوقت ، والقضاء على التفاوت بينهما" (ص ٨٨) ويوافقه الكثيرون ، إذ يؤكد لنا المؤلف أن المشهد قد بدأ فى العاشرة مساءً ، وربما لم يستغرق الوقت الذى يتطلبه تمثيله على المسرح إلا عشرين دقيقة ، لكن ياجو يؤكد لنا أن الليل قد انقضى ! أى إن شيكسبير فى هذا السطر يمط الوقت المسرحى لإقناع المشاهدين بما يريده ! (انظر ما ذكرته عن 'الزمن المزدوج' فى المقدمة) .

حواشى الفصل الثالث

المشهد الأول

٣- ٤ - لا يجد الشراح تفسيرًا مقنعًا للربط بين نابولى وبين الغنّة فى الصوت ، وإن كانوا يلمحون إلى أن الإشارة إلى الأنف مرتبطة بمرض الزُّهَرى (وهو المرض السرى الذى يشوه الأنف قبل الوفاة) دون إيضاح للربط بين الغنة فى الصوت وهذا المرض . وأما الإشارة الأخرى إلى غنّة الصوت فترد فى

تاجر البندقية (٤/ ١/ ٤٩) حيث يقول شيلوك إن موسيقى القِرَب فيها غنّة وإنها لذلك تجعل البعض "يبلل سرواله" .

٨ - ١٠ التورية فى (tail) بمعنى ذيل و (tale) بمعنى حكاية لا تقبل النقل فى الترجمة ولذلك فضّلتُ الاتيان بالمعنيين جميعًا ، وأما الإشارة المستترة إلى معنى «خارج» لكلمة ذيل فلا يوجد برهان عليها غير إشارة ملتوية فى إحدى قصائد الشاعر الانجليزى جون دَنْ (Donne) الذى تلا شيكسبير مباشرة ، وغير إشارة أشد التواء إلى أن 'النفخ' فى الآلات (أو صوتها) يشبه 'الضراط' .

١١ - "يستحلفكم بحبه" التعبير اصطلاحى وهو فى الكوارتو الأول (of all loves) وفى الفوليو (for love's sake) والمعنى واحد تقريبًا وهو ما أتيت به .

٢٣ - "تلاعبك بالألفاظ" فى الأصل (quillets) وقد وردت الكلمة فى هاملت بمعنى مماثل أو قريب :

(the skull of a lawyer ? where be his quiddities now, his quillets...?)

وانظر الترجمة العربية (٢٠٠٤) "جمجمة محام ؟ فأين ذهبت براعته فى تحريف الألفاظ وتأويل المعانى ؟ " (٥/١/٩٦ - ٩٧) .

٣٢ - "طلع الصبح" الواضح أن شيكسبير يريد تأكيد استمرار الحدث من الفصل الثانى إلى الثالث ، انظر الحاشية السابقة على السطر ٢/٣/٣٦٨ .

٤١ - "فى فلورنسا" أى لم أجد حتى من أبناء مدينتى وهى فلورنسا . لاحظ أننى فسرت (honest) فى هذا السياق بكلمتين ، استقراءً لما يعنيه كاسيو ، وكان يمكن أن تكون الترجمة "فى العطف والإخلاص" أو فى "العطف والأمانة" أو "فى العطف والوفاء" ولكن ما اخترته فى الترجمة يتفق فى معنى التعبير الانجليزى (kind and honest) .

٥٠ - "ولسوف يغتنم أسلم الفرص التى تسنح" هذا السطر غير موجود فى طبعة الفوليو ، وأما الصورة الأصلية فهى "ولسوف يأخذ بناصية أسلم الفرص التى تسنح" ولكن هذا التعبير العربى يقابل الأصل الانجليزى فى اللفظ فقط لا فى المعنى :

(To take the safest occasion by the front)

وكلمة (front) كما نعرف هى الناصية أى مقدمة شعر الرأس : (forelock) وأما الأخذ بالنواصى فلا يَدُلُّ على المعنى نفسه فى العربية ، أى إن الموازاة خادعة ، وانظر الآيات الأربع التى وردت فيها الكلمة فى القرآن ، ومن بينها اثنتان تستخدمان التعبير نفسه بمعنى مختلف (مَا مِن دَابَّةٍ إِلاَّ

هُوَ آخِذٌ بِنَاصِيَتِهَا) (هود - ٥٦) و (يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالأَقْدَامِ) (الرحمن - ٤١) ولهذا ضحيت بالصورة فى سبيل المعنى الدقيق .

حواشى المشهد الثانى من الفصل الثالث

وظيفة هذا المشهد القصير هو تحديد الوقت والإيحاء باستمرار الحدث دون توقف ، كما يوحى بأن ياجو يريد لعطيل أن يتفقد التحصينات حتى ينفرد به هناك .

حواشى المشهد الثالث من الفصل الثالث

٥ - "وياله من صاحب أمين" لاحظ وجود معنى الأمانة الأصلى هنا فى (honest) ، ومعنى الإخلاص قائم كذلك بحيث نستطيع أن نقول "وياله من صاحب مخلص" دون خروج عن المقصود .

١٤ - ١٦ - يقول الدكتور جونسون فى شرحه لهذه الأبيات ، متحدثًا على لسان كاسيو :

"قد يرى عطيل أن دواعى السياسة تقتضى إقصائى عن منصبى مدة طويلة ، وقد يكون مقتنعًا بالأسباب الواهية لفصلى من منصبى ، وقد يقع من الأحداث ما يدفعه إلى الظن بأن إعادتى للعمل غير مستحبة" .

ولم يأت الشراح المحدثون بتعليقات أوفى مما أتى به جونسون .

١٨ - "لا تخش ذلك مطلقًا" لاحظ أن الأصل (doubt) يعنى (fear) فى معاجم شيكسبير والفعل يرد بهذا المعنى فى مسرحية **زوجات مرحات** (١/ ٤/ ٤٢) **وهاملت** (١/ ٢/ ٢٥٥) .

٢١ - "أروضه حتى يلين سهرًا" فى الأصل الانجليزى (I'll watch him tame) والمعنى مستقى من تدريب أو ترويض الصقور بمنعها من النوم حتى تلين وتطيع أوامر المدرب/ المروض ، وقد وردت بهذا المعنى نفسه فى **طرويلوس وكريسيدا** (٣/ ٢/ ٤٣) وفى **ترويض الناشزة** (٤/ ١/ ١٩٥) وعند كتاب آخرين . وإذن فإن دزدمونة تقصد أن تقلق منام زوجها حتى يلين ويعيد كاسيو إلى منصبه !

٢٣ - ٢٤ - "والمائدة/ كمثل خلوة اعتراف والتماس التوبة" الترجمة تغنى عن الشرح ، وإذن فإن دزدمونة توحى ضمنًا بأن توبة عطيل تتمثل فى إعادة كاسيو إلى منصبه !

٣٣ - "هذا الحرج الشديد" هو الذى يفسح الطريق أمام ياجو حتى يبدأ الغمز واللمز ! وليت أن كاسيو لم يفعل "ما يشاء" !

٤٣ - ٤٤ - صراحة دزدمونة تحبط مـؤقتًا تأثير العبارة الخبيثة التى ألقـاها ياجو ، كأنما عَرَضًا ، على أسماع عطيل ، ولو لم يكن لدى عطيل من الدوافع الباطنة ما يجعلـه يذكرها لسقطت من ذاكرته ، وذاكرتنا نحن مشاهدى المسرحية وقراءها ، على نحو ما أوضحت فى المقدمة .

٥٠ - "من الصدق" لاحظ ترجمة (honest) بمعناها الأصلى هنا .

٦١ - ٦٢ - يقول النقـاد إن إلحاح دزدمـونة من شأنه إزهاق صبـر أى رجل لو لم يكن يتمـتع بجَلَد عطيل ورباطة جأشه . وظهور هذا على المسرح فى هذا المشهد المحورى مـهم لتبيان التحوّل الذى يصيبه فى آخر المشهد .

٧٠ - "أبدى التردد" الكلمة بالانجليزية فى طبعة الفوليو غير مألوفة (mammering) بل أصبحت مهجورة ولا يورد معجم أكسفورد الكبير (O.E.D) نماذج لها بعد أواسط القرن التاسع عشر (١٨٤٢) ، ويبدو أنها كانت غير مـألوفة فى زمن شيكسبير أيضًا وتعنى يغمغم أو يتـردد ، ويقول النقاد إن السبب الذى حدا بمحررى هذه الطبعة إلى إحلالها محل الكلمة المألوفة التى وردت فى طبعة الكوارتو الأولى وهى (muttering) أن الكلمة المألوفـة لا تفيد التـردد ، وعطيل لا يغمغم الآن بل يتـردد ، ولهذا تخلّى ردلى عن انحـيازه الكامل للـكوارتو الأول وأخذ بهـا ! ويأتى معـجم .O.E.D بمعنى آخر لـلكلمة المهجورة وهو يسوّف ويرجئ (إذا جاءت فى صورة الفعل) فهو يشرح أنها تمثل محاكاة للغمغمة .

٩٠ - "ولتفعل الذى تقودك الأهواء له" فى الأصل :

(be it as your fancies teach you)

ويقول النقاد إن فى هذا إلماحًا بما سيكون ، إذ تقوده الأهواء للغيرة وإلى قتلها !

٩١ - "عفريتة" فى الأصل (wretch) وقد اخـتلف النقاد على معناها الدقـيق وإن اتفقوا على أنها تفـيد الإعزاز والحب ، والترجـمة تستغل مصطلح العـامية المصرية فى نقل المقـصود . وقد وردت بالمعنى نفسه فى روميو وجوليت (١/٣/٤٤) .

٩٢ - "يعود للكون العماء" العماء هو (chaos) [خاءوس - χáos - باليونانية] وكانت الكلمة فى منتصف القرن الـسادس عشر تشير إلى الخـواء الذى لا صورة له وفيه تشكلت الهيولة وبدأ الخلق ، وحتى وقت شيكسبير كان المعنى القديم مـوجودًا فى صورة فغر الفم (من الجذر اليونانى χa بمعنى يتثاءب) وكان الدكتور لويس عوض أول من أشاع العماء ترجمة عربيـة لها ، إذ عثرتُ على ترجمة مبكرة له يُعرّبها فيها بلفظها الأجنبى ، وعلى طبعة لاحقة للترجمة نفسها استبدل فيها العماء بخاءوس ، وقد ناقشته فى ذلك فى أواخر الـسبعيـنيات وأنا أترجم الفردوس المفقود فأكد لى صـحة استنتاجى وشـجعنى على استعمال الكلمة فى الترجمة .

وأما المعنى الحديث فينصرف إلى الفوضى العارمة أى غياب أى نظام ، والنظام كما نعلم هو روح الشكل ، والشكل أو (form) هو خصيصة الحياة ، على عكس (shape) التى تعنى هيئة ، سواء أكانت ذات حياة أم لم تكن ، وقد ناقشت الفرق بين الكلمتين الأجنبيتين فى بعض الحواشى لترجماتى السابقة . وعطيل إذن يوحى بأن غرامه بدزدمونة هو الذى يهب وجوده حياة ، وشيكسبير يستند هنا إلى الأسطورة القديمة التى تقول إن رب الحب (إيروس أو كيوبيد) هو أول 'الأرباب' الذين خرجوا من العماء (إلى الوجود) . وقد أشار بن جونسون فى أكثر من مسرحية إلى هذه الأسطورة ، ولا شك أن شيكسبير كان يعرفها وربما كان يقصد الإيحاء بها هنا .

٩٣ – هذه بداية مشهد الغواية .

٩٨ – "لا شىء يُخشى منه" الإيحاء بطبيعة الحال هو أن هناك ما يُخشى منه !

١١٧ – "خاطر رهيب" فى الأصل (horrible conceit) وهذا هو المعنى الحرفى ، ويكرر عطيل الإشارة إلى نفس المعنى الذى اتخذ صورة (thought) قبل ذلك ثلاث مرات فى ٩٨ ، ٩٩ ، ١١١ عاليه .

١٢٧ – "فقد يشير للذى / جاشت به القلوب ثم لم يخضع لسلطان الهوى !" والأصل فى الكوارتو هو :

(They are close *denotements,* working from the heart,
That passion cannot rule.)

وأما فى طبعة الفوليو فقد غير الكلمة المطبوعة بالإيتاليك محررٌ يدعى كابل (Capell) إلى (dilations) .

وظلت على هذه الصورة فى طبعة الكوارتو الثانية ، ثم غيرها محررون آخرون ، من بينهم (رو) (Rowe) وتيبْلْد (Theobald) وستيفنز (Stevens) إلى (delations) والأخير قدمها بهذه الصورة عام ١٧٧٣ (بعد طبعة الدكتور جونسون التى أخذ فيها بالقراءة الجديدة عام ١٧٦٧) وسبب ذكرى لذلك تفصيلاً ما قدمته باتريشيا باركر (Patricia Parker) من تحليل مطوّل لهاتين الكلمتين الأخيرتين اللتين حلتا محل قراءة الكوارتو الأولى ، (انظر مقدمة هذا الكتاب ص ٧١ – ٧٢) فهى تدافع عن قراءة الفوليو وتعديلاتها اللاحقة وتبنى عليها نظرتها التفكيكية ، فإذا علمنا أن الكلمتين المستبدلتين من وضع المحررين ، لم تعد لنظرتها قيمة 'علمية' تذكر ! والترجمة تقدم الصورة المألوفة لمعنى البيت ، دون انزلاق فى متاهات التفكيك ، فسواء استبدلنا هذه الكلمة أو تلك بما ورد فى الكوارتو فلن يتغير المعنى كثيراً ، وهو أن القلوب قد تجيش بمشاعر أو خواطر معينة ، وهى صادقة وإن تكتّمها صاحبها ، فهى صادرة من القلب ، وهى من ثم أصدق مما قد ينطق به اللسان انصياعًا للأهواء العارضة ! ويناقش ردلى التعديلات مناقشة مستفيضةً لا تهمنا .

١٢٨ - "أظن أنه مخلص" الأصل هو (honest) والكلمة معناها الأساسى ينصرف إلى إخلاص كاسيو فى هذا السياق لرئيسه وصديقه عطيل (لا إلى الشرف مثلاً أو الأمانة وإن كان الإخلاص يشتبك مع هذه المعانى اشتباكًا وثيقًا) .

١٤٧ - "فلقد خُنْتهُ !" الأصل (conspire) والكلمة ترد فى شيكسبير بهذا المعنى أو بمعنى التمرد الفردى دون الإيحاء بالتآمر ، وهو معناها الحديث ، وهو الذى يتطلب الجماعة ، كما فى العربية (قَالَ يَا مُوسَىٰ إِنَّ الْمَلَأَ يَأْتَمِرُونَ بِكَ لِيَقْتُلُوكَ) (القصص - ٢٠) وشيكسبير يستخدمها فى طرويلوس وكريسيدا بمعنى التمرد الفردى (٥/ ١/ ٦٩) وفى السونيته رقم ١٠ يقول فى السطرين .

٥ - ٦ : "قد استولى عليك بغض قاتل فتّاك / فما لبثت عامدًا أن خنت ذاتك" والأصل هو :

For thou art so possessed with murd'rous hate,

That' gainst thyself thou stick'st not to conspire;

Sonnet IIX, 5 - 6

١٤٩ - "وبرغم" .. إلخ السطر كله غير مرتبط بباقى الفقرة ، فياجو يتظاهر بأنه يفكر بصوت عالٍ لتأكيد الإيهام بصدقه وصراحته ، ولذلك فهو يبدأ بناء الجملة ثم يقطع البناء، ثم يستأنف التركيب من جديد، وهو لا يستأنف البناء إلا حين يعيد قوله "أتوسل يا مولاى إليك" (١٥٤) .

١٥١ - "حَذِرٌ" فى الأصل (jealousy) ومعنى الإصرار على تصيد الأخطاء ، حتى بدافع الغيرة، كامنٌ باطن ، ومن يسمع الكلمة الانجليزية يحس به حتى ولو عرف الدلالة المقصودة .

١٥٧ - "شرفى" الكلمة هنا هى (honesty) والمقصود أنه ليس مما يشرّف الإنسان أن يفصح عما قد يؤذى سمع صديقه ، حتى بدافع الأمانة والإخلاص ! ويا لها من كلمة زئبقية !

١٥٨ - "قسمًا .. أقسم .." هذه هى قراءة الكوارتو الأول ، وهى تشير إلى نفاد صبر عطيل ، وأما قراءة الفوليو التى تحذف الأيمان ، كقاعدة ، فتأتى بعبارة يقول ردلى إنها لا طعم لها وهى "ماذا تعنى ؟" ونحن لا نعلم من الذى جاء بها ، شيكسبير نفسه أم المحررون ؟

١٥٩ - "أثمن جوهرة للنفس" الأصل هو (immediate jewel of our souls) ومعنى الصفة أنها أقرب وأهم جوهرة تزين النفوس ، ومن ثم فلا يعدلها فى قيمتها شىء - أى أثمن !

١٨٧ - "مما يتناقله الظن من الأوهام المنتفشة" . الأصل هو :

(To such exsufflicate and blown surmises)

الكلمة الثالثة فى هذا السطر كلمة لا توجد فى اللغة الانجليزية ، وفقًا لما يقوله معجم أكسفورد الكبير (.O.E.D) إلا فى هذا الموضع ، ومعناها - على نحو ما يحدسه الشراح - يماثل منتفشة (منتفخة مثلاً !) وهو حدس لم أجد له مكانًا فى الترجمة ، وكان يمكن أن أقول مثلاً ''مما يتناقله الظن من الأوهام المنتفشة والمنتفخة !'' ولكنى أتصور أن التعبير العربى الذى ارتضيته يكفى دون تكرار أو أطناب .

ويلاحظ القارئ أن صفة (blown) معناها الأول عند معظم الشراح (blown up) (أى المبالغ فيها) وإن كانت تتضمن معنى ''مولدة'' أى يأتى بها الظن ، وقد أتيت بهذا المعنى المضمر فى الترجمة، وساندرز يرجح معنى آخر وهو ''يتردد'' أو تتناقله الألسنة ، وقد أتيت بهذا المعنى 'الممكن' أيضًا فى فعل 'يتناقله' . ولكل معنى من هذه المعانى سند فى نصوص شيكسبير الأخرى .

١٩١ - ''ما أفتقر إليه من الحُسْنِ الظاهر'' اتبعت فى تفسير الأصل ما قال به ساندرز وإن اختلف مع ردلى والآخرين ، فالسياق يقطع بأن هذا هو المعنى المقصود ، ولا يشير عطيل قطعًا إلى أن شمائله التى تفاخر بها فى مطلع المسرحية لا تؤهله للزواج من الحسناء ، مهما يكن كرم محتدها ، فهو يقول صراحة :

. . . وسيأتى وقت أطلع فيه الناس
(إن ثبت لدىّ بأن الفخر من الشرف) على أنى
من صلب رجال فى منزلة ملوك وبأن مزاياى تؤهلنى
لبلوغى ما حققت من الحظ السابغ !

(١/٢/١٩ - ٢٢)

٢١٣ - ''فغممت عينى أبيها بالخداع المحكم'' ياجو يشبه إحكام الخداع الذى أصبح غمامة بأنه مثل أخشاب شجر البلوط (close as oak) والشراح حائرون كيف يفسرون الصورة ، بل ويعلنون صراحة عجزهم عن فهمها ، ويقول أهمهم إنهم يظنون أن التشبيه بخشب البلوط قائم على كثافة حبيبات ذلك الخشب ، ولكن الصورة الأجنبية الغامضة على أهل اللغة أنفسهم لن تعنى شيئًا للقارئ العربى فأتيت بالمعنى دون الإشارة إلى صورة البلوط .

٢٣٣ - فى اللحظة التى ينتهى فيها ياجو ، فيما يبدو ، من المرحلة الأولى لبذر بذور الشك فى نفس عطيل ، ويتوقف حائرًا ما يفعل أو يقول بعد ذلك ، يقدم له عطيل خيطًا جديدًا يضيفه إلى نسيج الشرك .

٢٣٨ - ''فى هذا المثل بعينه'' المقصود بالمثل هو المثال الذى ضربه لعطيل ويقول إنه مثال مفترض للتدليل

على صحة حجته فحسب، وإذن فإن (position) فى الأصل قد تعنى (hypothesis) أى افتراض ، كما يقول بعض الشراح ، أو (exposition) أى العرض لحالة معينة . ولاحظ أنه ، رغم زعمه أنه مجرد افتراض ، ينتهى فى آخر حديثه إلى الإشارة إلى عطيل ودزدمونة تحديدًا !

٢٤٢ – لاحظ أن (happily) معناها (haply) أى (perhaps) أى 'ربما' وهو ما ترجمته بتعبير 'ولعل' ، ومعنى هذا أن ياجو لا يزال يتوخى الحذر فى توجيه اتهاماته فلا يقطع بشىء ! وهو يتظاهر بالانصراف حين يطلب عطيل إليه ذلك لكنه لا ينصرف لأنه لمح الهاوية التى انزلق عطيل إليها حين طلب إليه تكليف إميليا 'بمراقبة' دزدمونة !

٢٤٩ – 'التورية الدرامية' تتخذ شكلاً خاصًا هنا حين يطلب ياجو من عطيل ألا يشغل باله بالموضوع وأن يتركه للزمن ، فهو يريد العكس ، ويعلم تمامًا أن عطيلاً سوف يفعل العكس !

٢٦٠ – "كتومٌ مالكٌ زمام نفسى" الأصل هو (government) وقد سبق لشيكسبير استعمال الكلمة بمعنى 'الكتمان' فى غير هذه المسرحية ، ولكن النقاد المحدثين يقولون إن معناها هو رباطة الجأش هنا والقدرة على ضبط النفس ، وقد أتيت بالمعنيين جميعًا .

٢٦٤ – الصورة التى يرسمها عطيل صورة صقر روّضه صاحبه لاستخدامه فى الصيد لكنه قد يعود إلى طباعه البريّة فينشز ، وشيكسبير يوحى بالصورة فى كلمة (haggard) التى تعنى الصقر وتعنى البرّىّ (أو المتوحش أو الذى لم يروض) وإن كان صاحبه لا يزال يشده إلى معجمه بروابط من الجلد (jesses) (أو النايلون فى العصر الحديث !) ثم يستكمل الصورة التى تستند بدقة إلى تقاليد استعمال الصقور فى الصيد ، كأنما سبق له التصريح بها من قبل . وأنا كعادتى أفضل التصريح على التلميح خصوصًا فى المسرح لأننى أفترض أن المتلقى هو مشاهد المسرحية أولاً (الذى لا يملك الوقت الكافى لاستنباط المعنى الموحى به) والقارئ ثانيًا ، خصوصًا أبناء العربية الذين يحبون الوضوح ، خصوصًا بعد أن بَعُدَ العهد بلغة المسرحية وزمانها !

٢٦٨ – "الأحاديث المنمقة" فى الأصل (soft parts of conversation) والمقصود مصرح به فى السطر الثانى فى "رجال الأنس فى المجتمع" (chamberers) أى من برعوا فى أحاديث الصالونات المسلية ، ومن يسميهم العقاد "قرود النساء" ، والنموذج الحاضر فى المسرحية هو كاسيو ، ولابد أن ينصرف الذهن إليه (انظر المقدمة) .

٢٧١ – "وهكذا مضت" – (she's gone) – وانظر كيف انتهى بعطيل خضوعه للشك ! أى كيف أدّى تأمله لما يصوره فى صورة 'النقائص' (لونه الأسود – ٢٦٨ – أو افتقاره إلى الجاذبية الاجتماعية – ٢٦٩ – أو تقدمه فى السن – ٢٧٠) إلى الوثوق من خيانة زوجته ! وهذه الفقرة تؤكد صحة ما قال به النقاد الذين قالوا إنه فقد الثقة بزوجته لأنه يفتقر إلى الثقة بنفسه . (انظر المقدمة) .

٢٧٤ - ٢٧٥ - "الضفدع" كان نموذجًا للحيوان الحقير عند أهل زمان شيكسبير ، وكان يُظنُّ أنه يحيا على أبخرة السراديب العفنة .

٢٧٦ - ٢٧٧ - آخذ فى تفسير هذين السطرين بأقوال جمهور النقاد والشراح ، سواء أخطأ عطيل ، كما يقول ردلى أم أصاب !

٢٨١ - ٢٨٢ - ما إن يشاهد عطيل دزدمونة حتى يقهر شكوكه وأوهامه ، ولو مؤقتًا !

٢٩٦ - "ورجانى مائة رجاء أن أسرقه له" - متى ؟ هذه إشارة إلى ما يسمى بالوقت الأطول . انظر "الزمن المزدوج" فى المقدمة .

٣٠٢ - "أن أرضى أهواءه" : الأهواء (fantasy) قد تستعمل فى شيكسبير لوصف ما يهفو إليه القلب (الحب) أو شطحات الخيال (الأوهام) وهى دائمًا عند شيكسبير متقلبة .

٣٢٠ - "(يختطف المنديل من يدها)" يقول بعض النقاد إن إضافة هذه الحركة المسرحية لا مبرر لها ، فزوجة ياجو تريد أن تعطيه المنديل ، وسؤالها إياه عما يريد أن يفعله به أمر طبيعى .

٣٢٤ - "لا تظهرى علمًا بذلك" - المقصود ، كما يقول النقاد ، هو ألاّ تشغل نفسها بالموضوع على الإطلاق ، وهذه من الجوانب التى يختلف فيها شيكسبير بل يبتعد تمامًا عن قصة تشنشيو (انظر المقدمة) .

٣٣١ - "وهم خطر" (dangerous coceit) يستعمل شيكسبير الكلمة هنا بمعنى التخيل أو التوهم لا بمعنى 'الخاطر' الذى مرّ بنا فى ٣/٣/١١٧ . وانظر الحاشية .

٣٣٨ - "الأفيون" فى الأصل (poppy) وهى كلمة لم ترد فى شيكسبير إلاّ فى هذا الموضع ، ولكن بن جونسون ، معاصر شيكسبير ، يستعملها ، فى مسرحية معاصرة لعطيل هى سيجانوس (١٦٠٣) فى تعبير "عصير الأفيون" (The juice of poppy) (٣/٥٩٦) وقد وردت الكلمة بعد ذلك فى شعر جون كيتس (Keats) ، الشاعر الانجليزى الرومانسى (فى القرن التاسع عشر) وأما الحشيش فهو فى الأصل الانجليزى (mandragora) والكلمة صورة قديمة من كلمة (mandrake) وهو نبات مخدّر تأتى المعاجم العربية له بمرادفات متخصصة لا تعنينا فهو إما يَبْرُوح/ لُفّاح أو بودوفلّون (العشب الطبى الذى يستخرج منه المخدر) والمقصود فى المسرح الإشارة إلى التأثير لا إلى النبات بصفة خاصة .

٣٣٩ - تحذف طبعة الفوليو "أنا ؟" الثانية استنادًا إلى أنها قد تكون إضافة من الممثل .

٣٤٤ - "عما اختلسته من الساعات" تعبير يدل على افتراض مرور "وقت أطول" (انظر المقدمة) . والواضح أن عطيلاً قد اقتنع الآن دون أدنى شك بأن زوجته خائنة !

٣٥٣ - "لا بل أحط جنود جيشى كلهم" فى الأصل (Pioners and all) ولا خلاف على تفسير الكلمة الانجليزية .

٣٦٨ - "قد خلقت كلبًا" يختلف شيكسبير عن تشنشيو هنا ، فالأخير يقول "قد خلقت أخرس" والنقاش بين الشراح لا يهمنا .

٣٧٣ - "من فى الملأ الأعلى" أى الملائكة ، والأصل يقول (heaven) ولكننى أظن أن هذا هو المقصود لورود الإشارة إلى بكاء الملائكة فى دقة بدقة (٢/ ٢/ ١٢١) وحتى العصر الحديث فى بيجماليون لبرنارد شو !

٣٨٣ - "أمانة" و"رذيلة" (honesty a vice) من الكلمات البالغة الدلالة فى الحفاظ على التورية الدرامية، فتحويل الأمانة إلى رذيلة ، كما يزعم ياجو ، هو فى الحقيقة اتخاذ الرذيلة مظهر الأمانة ! و'الرذيلة' هى الشخصية القديمة التى تمثل الغواية الدنيوية فى مسرحيات الأخلاق (انظر المقدمة) .

٣٨٥ - "يصدق أو يخلص" (to be direct and honest) الكلمتان تشتركان فى معنى الصدق فى القول بدافع الإخلاص فى الحب (أى الأمانة) ولاحظ الإصرار على تكرار هذا المعنى .

٣٨٧ - "الخطر الداهم" أخذت فى التفسير برأى ساندرز الذى يرجح ما قاله ردلى ويتفق الشارحون معهما، وهنا يتجه ياجو ، وفق ما يقوله قدامى المخرجين ، إلى باب الخروج متظاهرًا بالغضب من عطيل ، ولذلك يناديه عطيل فى السطر التالى .

٣٨٨ - ٣٩٠ - يتحول معنى (honest) و (honesty) أولاً إلى الصراحة ، لأن ياجو يبدى ندمه على مصارحة عطيل بما يظنه ، وعطيل يقول له بل كان عليك أن تكون صريحًا ثم يتحول فى ٣٩٠ إلى الإخلاص !

٣٩٢ - "كنت أرى فى الاسم" ردلى يصر على أن قراءة الكوارتو الثانى صحيحة وهى "اسمى" ، وجميع الشراح من بعده يفضلون قراءة الفوليو "اسمها" ، وقد حذفت الضمير فى الترجمة حتى لا أنحاز لرأى دون غيره فى التفسير ، لأننى أعتقد أن غياب الفقرة كلها من الكوارتو الأول (من السطر ٣٨٩ - ٣٩٦) يفتح الباب على مصراعيه للتأويل ، ولما كانت طبعة الفوليو سابقة للكوارتو الثانية ، فالأرجح أن "اسمها" هو المقصود ، وهو المعنى الذى أرجو أن يستنبطه القارئ أو المشاهد من الصياغة العربية، خصوصًا لأن السياق يقارن بين السواد الذى اكتسبه الاسم وسواد وجه عطيل ، أى إننى أرجح أن عطيلاً يقارن بين السواد الذى اكتسبته من ولدت بيضاء وهو سواد خلقى ذميم ، بسواد بشرته الفطرى الذى لا يملك له دفعًا ولا يتضمن إدانة خلقية ! أما إذا قبلنا قراءة الكوارتو الثانى فسوف ننحاز إلى آراء المعارضين لشخصية عطيل (إليوت وليفيس) من الذين ينعون عليه التركيز فى ذاته والأنانية المطلقة !

٣٩٣ - "وجه ديانا" (Dian's visage) شرحت بين قوسين داخل السطر نفسه معنى الإشارة إلى ديانا بصفة عامة ، وأما الدلالة فى السياق فهو أنها رمز العفة ، وهو ما يؤكد ، بالمناسبة ،أن الإشارة فى 'الاسم' تنصرف إلى اسم ديزدمونة !

٤٠٠ - لاحظ انتقال ياجو إلى الحديث المباشر كأنما يسلّم بأن الخيانة قد وقعت فعلاً !

٤١٣ - يقول ردلى إن على الممثل أن يتوقف لُحَيْظَة بعد كلمة 'الباب' حتى يجارى تصور عطيل الموهوم بأن ديزدمونة تختلى بكاسيو فى غرفة النوم !

٤١٥ - "مقبولاً" فى الأصل "حيًا" (living) والمقصود من واقع الحياة أى يقبله العقل ، والملاحظ أن معنى قبول العقل له مضمر فى الكلمة التى يستعملها عطيل للبرهان وهى (reason) وهنا لا تعنى السبب قطعًا بل تشير إلى ما يتفق مع المنطق من الأدلة .

٤١٧ - "مدفوعًا بصراحتى الحمقاء" لاحظ عودة ياجو إلى الندم على صراحته مع عطيل (honesty) !

٤١٨ - "كنت أخيرًا ألتمس النوم" - متى ؟ دليل على إيحاء شيكسبير بأن حدث المسرحية يستغرق "وقتًا أطول" . انظر 'الزمن المزدوج' فى المقدمة .

٤٢٤ - لاحظ تغيير بحر الشعر فى حديث كاسيو على امتداد حديث ياجو عن الواقعة الوهمية .

٤٢٦ - "لنأخذ الحذر" هكذا فى طبعة الفوليو وهى القراءة التى يأخذ ردلى بها ، استثناءً من قاعدته ، ناسبًا ما ورد فى طبعة الكوارتو الأولى إلى خطأ مطبعى نتيجة الخلط بين كلمتى (wary) و(merry) لأنه من غير المنطقى أن يقول كاسيو لديزدمونة "فلنمرح !" .

٤٣٤ - "للذى جرى من قبل" فى الأصل (foregone conclusion) وهذا هو المعنى الأصلى للمصطلح الحديث الذى أصبح يعنى "نتيجة محتومة" أو أى أمر كان لابد من وقوعه .

٤٣٥ - "مثار شكوك مُرّة" الأصل (shrewd doubt) والصفة توحى بعدة معان أخذتُ بأقربها إلى السياق، فهو يضم الدلالتين الأوليين اللتين يأتى بهما الشراح (نفّاذ / ثقيل الوطأة) .

٤٤٠ - "فلقد تثبت عفتها" العفة هنا (honesty) وما أكثر ما يتحول معنى الكلمة !

٤٤٥ - حافظت على السياق الأصلى للعبارات أى التركيب الذى يضم الجملة الاعتراضية لدلالة هذا السياق من الناحية الدرامية على تفكير ياجو ودقة صياغته حديثه .

٤٥٤ - "يا أيها الثأر البهيم انهض وغادر كهفك الأجوف !" فى الأصل

(Arise, black vengeance, from thy hollow cell)

وهذه هى القراءة الواردة فى طبعة الكوارتو الأولى والتى يأخذ بها الدكتور جونسون ومالون وردلى وساندرز ولكن ستيفنز فى طبعته عام ١٧٩٣ يأخذ بقراءة الفوليو التى تغير الكهف إلى الجحيم، وتتبعه أربع من الطبعات الحديثة (سيجنت ، وبانتام ، وماكميلان ، وسوان) ولكن الحجة التى يقيمها ردلى مقنعة وقاطعة ، وقد رجعت إلى المعجم المفهرس لألفاظ شيكسبير فوجدت نظيرًا فى تايتوس أندرونيكوس (٣/١/٢٧١) حيث الحوار التالى بين تايتوس وأخيه ماركوس :

ماركوس : لِمَ تَضْحَكُ ؟ لا يَتَنَاسَبُ ذلك مع هَذِى السَّاعةْ .

تايتــوس : لِمَ لا ؟ لَمْ تَبْقَ لدىَّ دُمُوعٌ أَذْرِفُها !

والحزْنُ الرّاهِنُ لا شَكَّ عَدُوٌّ لى

إذ يَغْتَصِبُ عُيُونِى المُغْرَوْرِقَةَ الآنَ

فَيُعْمِيها بِرَوَافِدَ مِنْ عَبَرَاتٍ سَيَّالَةْ !

إنى أَبْحَثُ عنْ كَهْفِ الثَّأْرِ فَأَيْنَ عساهُ يكونْ ؟

تايتوس أندرونيكوس (٣/١/٢٦٦-٢٧١)

والواضح أن صورة 'كهف الثأر' التى ترد فى مسرحية من أوائل مسرحيات شيكسبير (قبل عطيل بأكثر من عشر سنوات) هى التى تمثل الصورة التى يشير إليها عطيل هنا ، ويقول ردلى إن صفة 'الأجوف' حشو لا لزوم له (redundant)، ويقول إنها حشو أيضًا فى صورة مماثلة عند عطيل:

. . والريح المُنْحَلّةُ من كُلِّ عِقَالٍ

(إذا تلثم ما تلقاه بكل مكان)

تكمن هاجعة فى

بطن الأرض الأجوف . .

عطيل (٤/٢/٣٩ - ٨١)

لكننى أرى الصفة مهمة للصورة ، وإذا كان الكهف لا يكون إلا أجوف فإن صورة بطن الأرض الأجوف لا تكتمل إلا بالكلمة ، ولهذا احتفظت بها فى السياقين ، وربما كنت مدفوعًا كذلك

بإحساسى بأن للكلمة ظلالاً شعرية تُعَمّق من معنى الثأر فى السياق الحالى ، وفى السياق الآخر لا تكتمل صورة كمون الريح فى بطن الأرض إلا إذا كان لها مكان تكمن فيه ! وأما قول ساندرز بأن قراءة 'الجحيم الأجوف' (الواردة فى الفوليو) قد تكون مقبولة ، بدليل الإشارة فى يوليوس قيصر إلى انطلاق 'روح قيصر الهائمة تطلب الثأر' وإلى جانبه آته (Ate) رب اللوثة خارجًا لتوه من الجحيم ، فقد ردَّ عليه (قبل أن يقرأه !) ردلى .

٤٦٠ – ٤٦٧ – هذه الأبيات محذوفة من طبعة الكوارتو الأولى ، من باب اختصار المسرحية فى العرض المسرحى ، ويقول ردلى إنه يظن أن الأبيات المحذوفة اقتصرت على النصف الأخير من السطر ٤٦٠ والأبيات ٤٦١ – ٤٦٦ (فى النص العربى) . ويؤيد الشاعر ألكسندر بوب (أحد عمد الكلاسيكية الجديدة فى القرن الثامن عشر ١٦٨٨– ١٧٤٤ هذا الحذف (فى طبعته للمسرحية) قائلاً إن وجود هذا التشبيه فى هذا الموضع 'غير طبيعى' ، ويوافق ستيفنز فى طبعته بوب على رأيه ، ولكن الشاعر والناقد سوينبرن (Swinburne) ابن القرن التاسع عشر (١٨٣٧ – ١٩٠٩) يدافع عن الصورة دفاعًا حارًا قائلاً إنها من أثمن الجواهر التى أهدتها عبقرية الشاعر إلى القراء فأطربتهم وأثملتهم ، وعندما اعترض المعترضون قائلين إنها 'ليست فى محلها' رد عليهم قائلاً :

"لو جاء هذا التدفق السيال للذكريات البديعة من شفاه أخرى غير شفاه عطيل فى لحظة الذروة من أوج عذابه ، وهو يستعيد لعينيه وأذنيه الزبد البارق والرعد الخارق فى البحر الأسود، لبدا لنا حقًا أقرب إلى التصنع منه إلى السمو ، ولكن فى نفس عطيل عاطفة شاعر مشبوبة حبيسة ، إن صح هذا التعبير ، أو مغلولة وراء قضبان عاطفة البطل الجياشة"

(ردلى – ص ١٢١)

وقد أتيت بهذا المقتطف كاملاً تأكيدًا للمذهب النقدى الذى يرى فى عطيل شاعرًا وبطلاً معًا ! (انظر المقدمة ، القسم الخاص بحتمية السرعة – رقم ٩) .

٤٦٠ – ٤٦٣ – ويقول النقاد إن صورة البحر الأسود التى يرسمها عطيل هنا قد استقاها شيكسبير من 'بلينى' (Pliny) أو (Plinius باللاتينية) ويقتطف ساندرز منه بعض العبارات التى تؤكد ذلك ، وأما الأصل فهو يقول ، إذا شئنا الدقة ، إن البحر الأسود (بحر بنطش فى خرائطنا القديمة Pontic Sea) يستمر فى التدفق إلى بحر مرمرة (Propontic) إلى مضيق الدردنيل (Hellespont) ولكننى غيرت فى الترجمة الإشارة إلى مضيق الدردنيل الذى يربط البحر الأسود ببحر إيجه ، فأشرت إلى مكان عبور البحر الأسود وهو مضيق البسفور ، ربما لأن الاسم هنا أقرب إلى أسماعنا اليوم ، وربما يكون الوزن هو الذى جاء بالتغيير !

٤٦٧ – 'صافية كالمرمر' فى الأصل مثل المرمر فقط فأضفت الصفة لإيضاح الصورة ، وإن كان بعض النقاد

يقولون إن التشبيه بالمرمر يفيد ثبات القسم وصلابته ، وقد وردت الدلالتان فى مسرحيات أخرى لشيكسبير ، والمترجم قد يضطر إلى الإيضاح فى ترجمة المسرح إذ لا يسمع المشاهد الكلمة إلا مرة واحدة ، ولا ينبغى أن نتطلب من القارئ جهدًا أكبر !

٤٧٢ - ''أقصى ذكاء'' فى الأصل 'ذكاءه الفائق' (the excellency of his wit) ولكن هذا هو المقصود بصفة التفوق ، وطبعة الفوليو تستبدل بها كلمة (execution) وهو الذى جعل النقاد يقطعون بأن التفوق غير مقصود ، وأن المقصود هو بذل قصارى الجهد ، وليس من طبع شخصية ياجو وصف نفسه بالتفوق .

٤٧٤ - ''بكل التعاطف والإشفاق'' فى الأصل (remorse) وقد اتبعت فى الترجمة ما جاء به جمهور الشراح ، فالمعنى مركب ، ولابد لنقله من كلمتين .

٤٧٧ - ''ممدود وسخى'' الأصل (bounteous) والمعنى مركب هنا أيضًا ولابد من ترجمة عناصره .

٤٨٠ - ''إن صديقى مات'' فى الأصل (My friend is dead) ويقول أحد الشراح القدامى إن بن جونسون يستخدم تعبيرًا مشابهًا فى إحدى مسرحياته ، ويعلق ردلى على ذلك قائلاً إن عبارة جونسون منقولة من سينيكا .

٤٨١ - ''لكنى أتمنى لو أبقيت عليها'' يعرف ياجو أن حث عطيل على الإبقاء على دزدمونة يضمن موتها !

حواشى المشهد الرابع من الفصل الثالث

١١ - ''كذبت كذبًا صريحًا'' فى الأصل (were to lie in mine own throat) أى كذبت من حلقى ، وقد ترجمت المعنى فقط لغرابة الصورة حتى فى الانجليزية .

١٤ - ''أطرح أسئلة وأتلقى إجابات'' : المهرج يسخر من التلقين الدينى فى الكنيسة الذى يتخذ هذه الصورة ويسمى (catechism) .

٢١ - ''دينارات'' فى الأصل (crusadoes) وكانت عملات برتغالية عليها صليب متداولة فى انجلترا آنذاك، ودزدمونة لا تقصد تلك العملة تحديدًا بل تقصد المال ولهذا أتيت بالمقابل .

٢٩ - ''لا بأس زوجتى الكريمة !'' هذه أول مرة يخاطب عطيل فيها زوجته بأسلوب متحفظ .

٣٢ - ''تلك يد غضه .. نديه'' فى الأصل صفة واحدة هى (moist) تحمل المعنيين .

٣٤ - "متحرر" (liberal) ويقصد عطيل 'التحرر' بمعناه السيِّئ الذى قد يصبح تحللاً ، خصوصاً لأن الكلمة الانجليزية تتضمن معنى السخاء فى العطاء ، وتشترك مع الخصب فى المعنى السيِّئ الذى يريده عطيل إجمالاً ثم يفصل القول فيه تفصيلاً، وهو يعود إلى ذلك المعنى الآخر فى السطر ٤٢ (و ٣٩) .

٤٣ - ٤٤ - يقول البعض إن فى الأصل إشارة إلى رموز النبالة التى استحدثها الملك جيمس الأول عام ١٦١٢، ومن ثم فلابد أن الشاعر قد أضاف هذه الإشارة إلى المسرحية التى كتبها قبل صدور المرسوم الملكى الخاص بذلك بثمانية أعوام ، وهو المرسوم الذى يقضى بإضافة رسم لليد إلى درع النبالة (وهو مجموعة من الرسوم والكلمات التى تحدد نسب الأسرة وعراقتها ، ويضيف المرسوم إليها رمز اليد) ولكن هذه الإشارة لا علاقة لها بالمسرحية من قريب أو من بعيد ، فالمعنى الذى يقصده عطيل هو ما أتيت به هنا .

٤٥ - "كتكوتة" هى اللفظة المقابلة بالعامية المصرية للأصل الانجليزى (chuck) وهى لفظة إعزاز وتدليل ، والمعنى الآخر هو الفرّوج (أو الدجاجة) وربما كانت الكلمة مشتقة أو صورة محرفة من (chick) .

٦٨ - "عرّافة" فى الأصل (a sibyl) والتنكير يعنى أن هذه الإشارة ليست إلى أسطورة 'سيبيل' المعروفة.

٧٠ - "وحى كل نبوءة" (prophetic fury) هذا معنى خاص لكلمة (fury) وهو شائع عند شيكسبير ، وكثيراً ما تعنى الكلمة كل انطلاق للمشاعر أو خروج عن المألوف أو غياب الاتساق فى حديث المتحدث ، وأهم سياق نذكره هو ورودها فى ماكبث بهذا المعنى الأخير (٥/ ٥/ ٢٦) .

٧٢ - كان بعض الدجالين فى ذلك العصر ينسبون ما يبيعونه من أدوية مزعومة إلى ما وجدوه فى توابيت الفراعنة من المومياوات ، وقد هاجم أحد كتاب العصر ذلك العمل واستنكر أن يتحول الناس إلى استغلال المومياوات "وبيع الفراعنة فى صورة أدوية" (ردلى ١٢٧) .

٩٧ - "بل ما شهدت قبل الآن ذاك منه" - إشارة تدل على انقضاء فترة طويلة على الزواج ، وتصب فى قضية 'الزمن المزدوج' (انظر المقدمة) .

١٠٠ - "لا يمضى عام أو عامان" إشارة إلى 'الزمن الأطول' (انظر المقدمة 'الزمن المزدوج') .

١٣٣ - ١٣٤ - المعنى لا يكتمل إلا بإضافة الكلمات التى أوردتها بين أقواس وفقًا لما شرحه ردلى ، ويقول المؤرخون إن الممثل الذى كان يلعب الدور أيام شيكسبير كان يضيف هذه الكلمات نفسها ، وعلى أى حال فهى موحى بها ، ولا يكفى الإيحاء فى المسرح ، خصوصًا وياجو رابط الجأش يقدر لكل كلمة مكانها !

١٤٠ - "عكر صفوه" فى الأصل (puddled) وهى صورة من صور (muddied) التى وردت فى **هاملت** (٤/ ٥/ ٨١) فى تعبير "وتكدر تفكير الناس" ، والكلمة الأولى وردت فى **كوميديا الأخطاء** (٥/ ١/ ١٧٣) بالمعنى نفسه .

١٤٦ - "أن يستمر صفوهم كشأنهم فى ليلة الزفاف" - إيحاء "بالزمن الأطول" . (انظر 'الزمن المزدوج' فى المقدمة) .

١٧٠ - "لا تسأل عنى أسبوعًا ؟" إيحاء "بالزمن الأطول" (انظر 'الزمن المزدوج' فى المقدمة) .

١٧٥ - "سوف أعوض ذلك" فى الأصل (strike off this score of absence) ومعنى العبارة الحرفى هو سوف أسوّى حساب ما أدين لك به من غياب ، ولكننى فضلت التعبير الأقرب إلى مصطلح العربية المعاصرة حتى تقبله الأذن بيسر ، دون تغيير فى المقصود !

١٨٥ - "وجدته فى غرفتى" انظر إلى قول ياجو فى ٣/٣/٣٢٦ "لسوف ألقى ذلك المنديل فى غرفة كاسيو" .

١٩١ - "تضيف لى شرفًا" (no addition) المعنى المعتاد للكلمة الانجليزية فى شيكسبير هو 'اللقب' أو اللقب الشرفى المضاف إلى الاسم ، وهكذا أتيت بالمقصود ، ولاحظ أنها وردت بمعنى الصفة فقط (المضافة إلى الاسم) فى هاملت (١/ ٤/ ٢٠) ، وعلى هذا ترجمتها ، أى بلفظتين ، وانظر الحاشية فى تلك الطبعة (٢٠٠٤ فى صفحة ٣٥٨) ، كما وردت فى الملك لير أيضًا مرتين ، بالمعنى الشيكسبيرى الخاص ، وهى ترد فى عطيل مرة أخرى بمعنى اللقب او الصفة فى ٤/١/١٠٥ (أدناه) .

١٩٩ - "لابد مما ليس منه بد" الأصل هو (I must be circumstanced) وهذا هو المعنى ، والطريف أن الكلمة الانجليزية لا ترد بصيغة الفعل فى شيكسبير إلا فى هذا الموضع !

حواشى الفصل الرابع - المشهد الأول

٦ - "تلك مُرَاءَاةٌ لإبليس"

(It is hypocrisy against the devil:)

يشرح الدكتور چونسون هذا السطر قائلاً :

"معنى المراءاة هنا هو خداع إبليس ، فالمنافقون المعتادون يخادعون الناس بالتظاهر بالخير ، ولكن هؤلاء يخادعون إبليس بمداهنته عن طريق إحياء الأمل لديه [بسقوطهم] ثم يتفادون آخر الأمر ارتكاب الجريمة التى يظن أنهم قد تأهبوا لارتكابها" .

وقد أعجبتنى جدة الصورة فأبقيت عليها وكنت أتمنى تبسيطها بشرحها .

٨ - "فسوف يبتلى الشيطان ما لديهما من الفضيلة" أى يختبرها بغوايتهما ، وأما يبتلى فى السطر التالى فمعناها يختبر فحسب .

٨ - "يبلوان رحمة السماء" يقول ردلى فى شرح هذا السطر :

"أتصور أن معنى هذا هو أنهما يتخذان ، عامدين ، موقفًا يصعب فيه ، حتى على القوى العلوية ، منعهما من خدش الفضيلة" (ص ١٣٥) .

وأعتقد أن هذا التعبير ، الذى لا تشرحه أىٌّ من الطبعات الأخرى غير طبعة ماكميلان قائلة "إنهما يخاطران باستمطار غضب الله (بالإفراط فى الثقة فى فضيلتهما)" ، مضغوط إلى حد الغموض ، حتى فى الصياغة العربية ، ورغم إضافتى الصريحة للمعنى المضمر . وانظر الأصل الذى يقول :

(The devil their virtue tempts, and they tempt heaven)

وتأمَّلْ ما يؤدى إليه الضغط (بالإيجاز الشديد) من الغموض !

٢٠ - "غراب الشؤم" كان المفترض أن الغراب ليس نذير السوء والموت فقط بل حاملاً للأمراض أيضًا وقد وردت الإشارة إليه بهذه الدلالة فى مسرحية لمارلو (Marlowe) ومسرحيات أخرى لشيكسبير كتبت قبل **عطيل** وبعدها (مثل **العاصفة** ١/٢/٢٣١ وانظر الترجمة العربية ٢٠٠٤) .

٣٢ - يعود ياجو إلى إبداء التردد ، وهو أسلوبه القديم !

٣٧ - ٤٣ - السطور التى تبدأ بعبارة "قد اعترف" (٣٧) وتنتهى بكلمة "للشيطان" مضافة إلى طبعة الفوليو ، وهى ترد بعد ذلك فى طبعة الكوارتو الثانية وسائر الطبعات التالية ، ويظن البعض أنها كانت موجودة فى طبعة الكوارتو الأولى ثم حذفت ولكن هذا غير مرجح .

٤١ - صرّحتُ بالمعنى المضمر ووضعته بين قوسين ، حتى يتضح معنى الجملة .

٤٥ - "افعل" - فعل الأمر فى طبعة الكوارتو يتحول إلى فعل مضارع فى الفوليو "يفعل" وهذا يقتضى تغيير بناء العبارة العربية إلى "إن دوائى يفعل فعله" (بمعنى أنه نجح) .

٥١ - "يوم أمس" - متى ؟ أثناء الرحلة البحرية أو أثناء رقاده مع دزدمونه وإقلاق منامه بأنباء مشاجرة كاسيو ؟ هذه من الإشارات الدالة على 'الوقت الأطول' (انظر "الزمن المزدوج' فى المقدمة) .

٥٣ - ٥٥ - يتحدث ياجو عن نوباتِ صَرَعٍ حديثٌ من شهد وقوعها من قبل عدة مرات (الوقت الأطول انظر المقدمة) .

٦٤ - "أبناء الحضارة" فى الأصل (civil) وهو نفس المعنى فى مقدمة روميو وجوليت (السطر ٤) .

٦٦ - "شُدَّ فى نَيْرٍ إلى زوجة" - صرّحتُ بالمعنى المضمر إيضاحًا للمقصود .

٧٩ - "النوبة" فى الأصل (ecstasy) ومعناها فى شيكسبير غياب العقل أو اللوثة (هاملت ٣/ ٤/ ١٠٥ - ١٤٤ وانظر الترجمة العربية ٢٠٠٤) ولكن المقصود هنا هو نوبة الصرع .

٨٤ - ٨٥ - إشارات إلى "الزمن الأطول" (انظر 'الزمن المزدوج' فى المقدمة) .

٨٨ - "الحقد" فى الأصل (spleen) والمعنى الأصلى للكلمة هو الطحال ، وهو العضو الذى كانت تنسب إليه الفورات العاطفية المفاجئة ، سواء كانت فورات فرح أو غضب ، وفقًا لما يقوله الباحثون ، ولكن الكلمة تشير هنا إلى حقد عطيل على كاسيو ودزدمونه ورغبته العارمة فى الانتقام ، ومن ثم فقد غلبت عليه هذه الفورة فابتعد عن طبع الرجل الحق وأصبح مسخًا ! وأنا هنا لا أقتصر على المعنى بل أقدم الصورة أيضًا .

٩٣ - ١٥٥ - هذا المشهد (مشهد الاختباء والتلصص واستراق السمع) كان ولا يزال مثار خلاف ، فكبار المخرجين يحذفونه لأن كبار الممثلين يرفضون القيام به ، لأنه لا يليق فى نظرهم بصورة البطل التراجيدى الذى 'يلعبونه' ، والنقاد حائرون كيف يفسرون انحدار عطيل ، البطل المغوار ، إلى هذا المستوى المنحط ، ومن أمتع ما قرأت قول جرانفيل باركر إن انهيار عطيل وسقوطه لدى قدمى ياجو (عندما جاءته النوبة) كان يمثل قاع الحضيض الذى انزلق إليه أو الهوة التى يسقط فيها البطل التراجيدى، والناقد يوحى بذلك بأن شيكسبير كان ينبغى أن يتوقف هنا ولا يجعل بطله يتصرف تصرف الأحمق المتلصص ، وهو يحاكى توماس رايمر ، الناقد الكلاسيكى ابن القرن السابع عشر ، فى السخرية من هذا المشهد ، قبل أن يقول :

> "ولهذا فى ظنى تحاشى معظم الممثلين أداء هذا المشهد ، ويبرر سلفينى (Salvini) حذفه استنادًا إلى أنه يحط من قدر رجل ذى مزاج سام يميل إلى العنف ، وأن المشهد لم يكن يتمشى مع 'كرامة' سلفينى الشخصية أيضًا ! ولكن هذا هو بيت القصيد . إن عطيلاً يهبط من مستوى الجلال الذى كان يتميز به فى أول المسرحية إلى هذا القاع ، ثم يعود إلى الارتفاع إلى جلال المأساة فى آخرها" .

٩٤ - 'بنت هوى' فى الأصل (housewife) وهى لا تحمل هذا المعنى عادة فى شيكسبير ، ولكنها هنا تشير إلى امرأة 'متحررة' ، بمعنى متقلبة الأهواء أى 'تُقَلِّ فؤادها ما تشاء من الهوى' ، ولا شك أن بيانكا 'ربة منزل' بالمعنى الأصلى للكلمة ، فلديها بيتها وليست من بائعات الهوى فى الطرقات (رغم ما يقوله ياجو عنها) ، ولهذا اخترت هذه الترجمة التى لا تدين بيانكا إدانة صريحة . وكانت الكلمة الانجليزية تنطق 'huzif' أيام شيكسبير .

١٠٥ - "ما وصفتنى به" فى الأصل (addition) وانظر الحاشية على ٣/ ٤/ ١٩١ أعلاه .

١١٨ - ''يا رومانى'' يرجح ساندرز أن المقصود هو ''المنتصر'' بناء على ارتباط الكلمة بالإشارة إلى ''النصر'' فى السطر نفسه ، وهذا هو ما أوحى به ردلى فى حذر من قبله ، ويوافقه محررو ثلاث طبعات ولا يشير إليها الباقون (لوضوح المعنى ؟) .

١١٩ - ''بائعة هوى'' فى الأصل (customer) وهى تـوازى تمامًا (courtesan) وهى بائعة الهوى فى الطبقات الراقية ، وكانت أصلاً من اللواتى يلتحقن بالبلاط عند ملك أو أمير للتسرّى بهن ، وكانت أقرب كلمة عربية توازيها هى 'المحظيّة' أى المعشوقة الخصوصية للملك أو أمير ، كما يدل اشتقاق اسمها من البلاط (court) ولكن المعنى اختلف فأصبح يدل على أى بائعة هوى .

١٣٢ - ''من يومين على شاطئ البحر'' - متى ؟ دلالة أخرى على الوقت الأطول (انظر 'الزمن المزدوج' فى المقدمة) .

١٣٩ - ''ها هو ذا يحكى كيف اصطحبته'' - متى ؟ الوقت الأطول (انظر المقدمة) .

١٥١ - ''أعده إليها'' فى الأصل ''أعده إلى المُتحلّة'' وبالانجليزية (hobby-horse) .

١٥٧ - يقول النقاد إن خروج بيانكا يتيح لياجو فرصة ذهبية للتخلص من كاسيو والانفراد بعطيل .

١٨٠ - انظر ورود تعبير مشابه فى ٢/٣/١١٥ .

١٨٤ - ١٨٥ - ''لماحة الذكاء راقية الفكر والخيال !'' لا يتحقق هذا الجانب الذى يتحدث عنه عطيل فى شخصية دزدمونة أمامنا على المسرح إلى حد مقنع .

٢٠٢ - يقول أحد النقاد إن ياجو يستبعد السم حتى لا يضطر إلى شرائه لعطيل فتُكتَشَفُ حيلتُه !

٢٠٦ - ''دعنى أدبر أمره بنفسى'' فى الأصل (let me be his undertaker) والمعنى له ظل آخر وهو القتل ، لأن الاسم الانجليزى يطلق على 'الحانوتى' (الحنوطى) .

٢٣٠ - ٢٣٢ - يبدو أن **لودوفيكو** يتصور أن استدعاء عطيل إلى البندقية أغضبه ، ولكن لماذا يتصور ذلك ؟ والواقع أن وصول **لودوفيكو** فى اليوم التالى غير منطقى ، فمتى علمت البندقية بأنباء غرق الأسطول التركى ، ومتى قررت إنهاء مهمة عطيل فى قبرص ، ومتى أصدرت الأمر بتعيين كاسيو نائبًا له ، وكم من الزمن تستغرق رحلة **لودوفيكو** إلى قبرص ؟ كل هذا يتطلب زمنا أطول ، مما يؤكد فكرة 'الزمن المزدوج' (انظر المقدمة) .

٢٤٨ - ٢٥٠ - يستخدم عطيل الفعل (turn) أربع مرات ، مرتين بمعنى 'ترجع' ، ومرة بمعنى 'تنقلب' ومرة بمعنى 'تلتوى' ، ولكل من هذه المعانى الثلاثة سند فى أعمال شيكسبير فالأول يسير وشائع ، والثانى يوحى بالتقلب فى الأهواء أو النكوص والارتداد ، وهو من معانى الكلمة العربية (ومَن ينقلبْ

عَلَىٰ عَقِبَيْهِ فَلَن يَضُرَّ اللَّهَ شَيْئًا - آل عمران ١٤٤) والمعنى الثانى يوحى بالحركة الجسدية المرتبطة عند شيكسبير بالجماع، وقد وردت الكلمة بهذه المعانى جميعًا كما قلت فى مسرحيات أخرى لشيكسبير ، فكان لابد من انتقاء كلمة عربية خاصة بكل منها .

٢٥٧ - لاحظ كيف تتحول حالة عطيل بعد خروج دزدمونة إلى ضبط النفس ، ثم لا يلبث وهو عند باب الخروج أن يعوده الانفعال الذى يشبه اللوثة من جديد !

٢٦٦ - ٢٦٨ - ماذا يريد ياجو أن يقول ؟ الألفاظ ليست غامضة ، ولكن التواء التعبير مقصود !

٢٧٤ - "ما شاهدت وما أعرف" يقول ردلى إن ذلك يدل على 'الزمن الأطول' ولكن ياجو قد يشير إلى ما عرفه عن عطيل قبل زواجه ، فلقد اصطحبه فى حملاته الحربية الكثيرة .

حواشى المشهد الثانى من الفصل الرابع

٩ - الإشارة تدل على 'وقت أطول' ('الزمن المزدوج' فى المقدمة) .

١٦ - "يلعنه مثل الثعبان" انظر الآية (١٤) فى الأصحاح الثالث من سفر التكوين "فقال الرب للحية لأنك فعلت هذا ملعونة أنت من جميع البهائم ومن جميع وحوش البرية . على بطنك تسعين وترابًا تأكلين كل أيام حياتك" وردلى يقول إنه يفترض أن المقصود هو إبليس .

٢٣ - "شاهدتها بعينى" - متى ؟ دلالة على 'وقت أطول' (انظر الزمن المزدوج ، فى المقدمة) .

٢٤ - "يا كتكوته" انظر الحاشية على ٣/٤/٤٥ عاليه ، ولاحظ التورية الساخرة فى استعمالها هنا .

٢٨ - "ينشدان الخلوة المحرمة" فى الأصل (procreants) وهى كلمة مهجورة تعنى من هما يريدان الإنجاب ، والأمثلة الواردة عليها فى معجم أكسفورد الكبير ترجع إلى عامى ١٥٨٨ و ١٦٠٥ ولكن الكلمة اختفت ويصعب العثور عليها فى المعاجم الحديثة ، وأما المعنى الذى يرمى إليه عطيل أى 'طالبا اللذة المحرمة' فهو خاص بهذا السياق ، بإجماع الشراح ، وهذا المشهد هو الذى يشير إليه النقاد باسم مشهد 'منزل الدعارة' (the brothel scene) أى المشهد الذى يعامل فيه عطيل زوجته ووصيفتها معاملة العاهرة والقوادة على الترتيب .

٢٩ - "تنحنحى" فى الأصل (cry hem) والإيحاء واضح أى أنذرينا بقدوم غريب !

٣٠ - "حرفتك" فى الأصل (mystery) والكلمة محرفة عن الفرنسية القديمة (*mestier*) التى أتت لنا (فى الانجليزية والفرنسية) بكلمة (métier) بمعنى الحرفة أو الصنعة ، والأصل مشترك فى آخر الأمر مع أصول (ministry) وهى باللاتينية (*ministerium*) .

٤٩ - "يبلونى بأشد عذاب" الإشارة التالية إلى القرح وإلى الفقر تؤكد ما ذهب إليه المفسرون من أن عطيلاً يشير ضمنًا إلى معاناة سيدنا أيوب عليه السلام ، قائلاً إنه قد "يصبر" كما صبر أيوب ، وهو يكرر كلمة الصبر إذن لدلالتها .

٥٥ - "وبحيث تشير إليه أصابع ساعته الثابتة ببطء وتثاقل" الأصل فى الكوارتو الأول هو :

(To point his slow unmoving fingers at ...)

ويغير محرر طبعة الفوليو وصف الأصابع من الثابتة إلى المتحركة أى إلى (and moving) وهو ما يمثل إطنابًا لا لزوم له (tautology) ولهذا يرفضه كبار محققى وناشرى نصوص شيكسبير منذ عهد بعيد ، وفى القرن العشرين منذ ردلى وساندرز وحتى سلجادو ، ولكن يأخذ بالقراءة التى لا طعم لها محررو طبعات باتنام وماكميلان وسيجنت (الأمريكية) والواقع أن صورة الزمن الذى يكاد أن يثبت على وجه عطيل أو يتثاقل فى سيره البطئ صورة شيكسبيرية ، فلها نظير فى إحدى السونيتات ، والإيحاء فيها مؤثر . ولعل القارئ أن يستشعر حتى فى النص العربى مدى تأثير المفارقة فى الجمع بين الثابت والبطئ !

٦٥ - "فهنا أبدو جهمًا كجهنّم" فى الأصل (الكوارتو والفوليو) :

(I here look grim as hell)

وأحد المحررين (وهو لويس تِيبُلْد Lewis Theobald) يغير قراءة الكلمتين الأوليين فى طبعته لأعمال شيكسبير عام ١٧٣٣ إلى (Ay, there) وبذلك يتغير المعنى تمامًا ، وأنا أشير إلى هذا التغيير الدخيل على شيكسبير لأن ساندرز يأخذ به ويتبعه **بفنجتون** فى طبعة باتنام ، وليت النص الأصلى كان كذلك ، فهو يصبح يسير الفهم لأنه يربط قسمى الصورة ، ويصبح بالعربية : "ولْيُمتَقَعْ اللونُ ليصبح جهمًا كجهنم" وهكذا يرتبط نُصول اللون فى البيت الأول بتحوله للجهامة فى البيت الأخير ! ولكن - ألا يرتبط القسمان حقًا وفقًا للقراءة الأصلية ؟ ألا يناشد عطيل 'الصبر' بأن يُمتقع لونه حتى يجارى جهامه وجه 'الصابر' ؟ أما اقتراح ردلى بأن المقصود بالملاك الوردى الشفتين هو ديدمونة فليس له مبرر ، لا فى طبعات شيكسبير ولا فى السياق .

٧٢ - ٨٢ - تكرار عطيل الغاضب للكلمة التى أساءت ديدمونة اختيارها ، وهى (ارتكبت) (committed) يرجع إلى أن سياقها الشائع والأول فى العصر الاليزابيثى كان ارتكاب الزنا ، ويقول بعض الشراح إنها لم تكن تعنى إلا ذاك المعنى (انظر **الملك لير** ٣/ ٤/ ٨٠) .

١١٠ - لاحظ أن ديدمونة تستخدم التعبيرين 'ما أنسب' و'لا بأس' لتعنى العكس .

١١١ - لاحظ أن أصل تعبير "أصغر تهمة" هو فى الأصل (the smallest opinion) واستعمال الكلمة

الانجليزية لتدل على هذا المعنى غير معتاد ، ولكنّ له نظيراً فى كوريولانوس ١/ ١/ ٢٧٧) وهو "هذه التهمة التى التصقت بمارسيوس" (وظل الدلالة هو سوء السمعة) .

١١٢ - "أكبر الذنوب" فى طبعة الكوارتو تتحول إلى "أصغر الذنوب" فى الفوليو ، ويدافع ردلى عن القراءة الأولى ، وساندرز يقول إنها "ممكنة" ، ولكن جميع الطبعات الأخرى تأخذ بالقراءة الثانية.

١١٧ - ١١٨ - يقول النقاد إن إميليا فى هذه الأثناء واقفة بالباب ترهف سمعها (أو تتسمع ما يجرى) .

١٣٢ - "ذو شر متأصل" فى الأصل (eternal villain) وهذه الصفة ، التى تعنى 'القائم أبداً' أو الذى لا يحول ، لا يقصد بها إلا وصف الشر بأنه متأصل ، وعلى هذا ترجمتها .

١٣٣ - ١٣٤ - غيّرت تركيب العبارة لإحداث التأثير الأسلوبى للأصل ولكن بمصطلح اللغة العربية ، وقد تطلب ذلك تعديلات صياغية محضة ، لا تُغَيِّر أى معنى من معانى الكلمات ، وإن كنت قد ضحيت بالمعنى الشيكسبيرى الخاص الذى يقول به الشراح لكلمة (insinuating) وهو "الذى يحاول أو يسعى للتقرب من عطيل" واكتفيت بالمعنى المعروف للكلمة ، فهو الذى سيدركه جمهور اليوم وقراؤها !

١٤٠ - "بأى الأشكال ؟" يقول ردلى إنه يظن أن (form) هنا تعادل (shape) وانظر التفرقة بين الكلمتين فى حاشية سابقة . وكان يمكن أن أقول و"بأىّ الصُّوَر ؟" ويقول ساندرز إن معنى الكلمة هو "المظهر" ولكن الدلالة واضحة على أى حال . وأما "أسس الظن بذلك" فهو المعنى الذى يتفق عليه الشراح لكلمة (likelihood) ويقول أحدهم إن معناها "وما الذى يجعل ذلك محتملاً أو مرجحًا ؟" وهو معنى قريب .

١٤٨ - "الحقير" فى الأصل (squire) التى تعنى السيد المحترم لا الحقير ، ولكن إجماع الشراح جعلنى أفسر الكلمة بما اتفقوا عليه ، وإن كنت أفضل لو تأتى للممثلة أن تدرك أسلوب السخرية الذى يمكن أن يأتى بذلك المعنى ، أى أن تقول ساخرة "لابد أن ذلك المحترم . . ." وأن تتولى نبرة السخرية فى التلفظ بالكلمة إيصال المعنى المقصود إلى السامع !

١٤٩ - "فأظهر الوجه الكريه" مرَّ بنا تعبير مماثل فى حديث ياجو "يكاد أن يبدى الغرام باطنه القبيح" (٢/٣/٤٨) .

١٤٩ - إشارة إميليا إلى اشتباه ياجو فى أنها علاقة بالمغربى تؤكد أن ياجو كان يشتبه حقًا وصدقًا فى ذلك ، وأن إتيانه بهذا السبب دافعًا على الانتقام لم يكن مجرد ذريعة جوفاء كما يقول كولريدج .

١٥٥ - 'فى خاطرى وسريرتى' فى الأصل (discourse of thought) والمعنى 'الأصلى' هو 'مجرى الأفكار' وهو معنى (discourse) الذى سبق فى طرويلوس وكريسيدا (٢/ ٣/ ١٨٤) حيث ترتبط الكلمة بكلمة (course) فعلاً واسمًا ، ولكن هذا 'المعنى الأصلى' الذى يقول به أحد النقاد ينازعه

معنى آخر ورد فى المسرحية نفسها يبتعد عن المعنى الاشتقاقى وهو (discourse of reason) (٢/٢/١١٥) ومعناه 'حديث العقل' أى الكلام الذى ينبئ عن ذهن عاقل ، وهو المعنى الذى ورد فى **هاملت**

(a beast that wants discourse of reason)

وقد ترجمتها بتعبير "إن البهيمة التى لا تعرف المنطق" (١/٢/ ١٥٠) فى الترجمة العربية المنشورة ، ولكن الكلمة ترد دون ارتباط بالفكر (thought) أو بالعقل (reason) فى مسرحية **هاملت** نفسها بعد ذلك :

He that made us with such large discourse,
Looking before and after

أى (فالبارئ الذى حبانا ذلك العقل الوفير / وطاقة الإدراك للماضى وللمستقبل) (٤/٤/٣٦ - ٤٠) أى إنها تعنى العقل أيضًا دون ارتباط بما يفصح عن ذلك ، أو قل ما يدور فى السريرة من الخواطر ، وهذا هو الذى فعلته فى الترجمة بإيراد الكلمتين جميعًا مُسْتَلْهِمًا قول شوقى فى تائيته الشهيرة 'ولم أبغ فى جهرى ولا خطراتى . . . ولا جال إلا الخير بين سرائرى' (الشوقيات - مصر - ١٩٦١ - ص ١٠٠) .

١٦٥ - "الوصف" فى الأصل (the addition) وانظر الحاشية على البيت (٣/ ٤/ ١٩١) أعلاه .

١٩٢ - "الوصال" فى الأصل (acquittance) فى الكوارتو الأول و (acquaintance) فى الفوليو ، والواضح أن رودريجو يشكو من عدم تحقيق رغبته وهى 'اللقاء فالوصال' وأما التعرّف على دزدمونة فهو لا يطلبه لأنه يعرفها فعلاً وتقدم إلى أبيها خاطبًا لها ، كما مر بنا فى المشهد الأول (الافتتاحى) من المسرحية ، والمنطقى إذن أن يطالب 'بسداد الدَّيْن' ، وهو ما تعنيه الكلمة الأولى حرفيًا ، وهى كناية عن 'الوصال' ، وحديثه عن إنفاق المال وتقديم الهدايا يرجح قراءة الكوارتو، وهى التى أخذت بها ، كما فى طبعة آردن .

٢٠٩ - 'تصرفت فى قضيتك بكل أمانة وصدق' فى الأصل :

(I have dealt *most directly* in thy affairs) .

هذا هو معنى الكلمتين اللتين طبعتا بينط مائل فى العبارة ، وهو الذى سبق فى **تاجر البندقية** (٤/ ١/ ٣٦٠) إذ إن ياجو يرد على ما اتهمه رودريجو به من 'التحايل' (١٧٧ أعلاه) وهو المعنى الشائع فى شيكسبير .

٢٢٤ - "موريتانيا" تعنى أصلاً أرض المغـاربة ، فلفظ المغربى باللغـات الأوروبية يرجع إلى الجـذر اليونانى (Mauros) واللاتينى (Maurus) ومنهما جاء اللفظ الفرنسى القديم (Maure) و (More) والانجليزى (Moor) وهو المسـتخـدم حتى الآن فى الإشـارة إلى المغاربة ، وهو الذى يتكرر فى المسـرحيـة فى الإشارة إلى عطيل ، وقد نبه الدكـتور حسين مؤنس فى كتاب له (نسـيت عنوانه عن انتشار الإسلام) إلى العلاقـة بين هذه الكلمة والأسـماء التى جـاءت منها باللغـات الأوروبية من ناحـية (انظر معجم الأسماء المسيحية ص ٢٢١ ، *The Oxford Dictionary of English* (E. G. Withycombe, *Christian Names*, O.U.P., 1985) وبين 'المعاملات البحرية' بين جنوب أوروبا وشمال إفـريقيا من ناحية أخرى ، قـائلاً إن الأوروبيين كانوا يعتبرون المنطقـة الشمالية الغربية كلهـا من إفريقيا 'أرض المغاربة' . وتعريف العلماء للكلمة يحدد أنها تعنى الانتماء إلى جنس يجمع بين العرب والبربر ، وقد وجدت حديثًا مفصلاً عن ذلك فى ابن خلدون ، وخلاصة القول أن ياجو يلمح إلى أن عطيلاً سوف يعود إلى 'أصله' ! وهذه من المرات القليلة التى يكشف فـيها ياجو بهـذه الكذبة عن إحساسـه بعدم انتماء المغربى ، وهو الذى يراه الدافع الخبئ فى فعاله ، ولو دون وعى منه !

حواشى المشهد الثالث من الفصل الرابع

٢٠ - "خشونة مسلكه" : الأصل (stubbornness) بإجماع الشراح يعنى مـا أثبتُّ فى الترجمة لا العناد (obstinacy) وهو المعنى الشـائع للكلمة هذه الأيام ، وقـد وردت بمعنى الشاق المرهق فى الـفصل الأول (١/٣/١/ ٢٢٧) .

٢٦ - 'تدعى بربارا' فى الأصل (call'd Barbary) وهذه هى الصـورة الانجليزية لهـذا الاسم الذى شاع الآن فى صورته الجديدة التى أتيت بها ، ويقول كـتاب عن تاريخ الأسماء إن الناس ظلوا ينطقونه على هذا النحو الأصلى حتى أواخر القرن التاسع عشـر ، ولم يفطن إلى التورية فيه إلا ساندرز الذى يشير إلى أن اختيار هذا الاسم تحديدًا يوحى "بالاستقطاب ما بين البندقـية وبلاد البربر ، وهو الذى يشغل موقع القلب فى المسـرحية" (ص ١٦٣) ولكن المقـصود ليس بلاد البـربر بل الإيحـاء بالغربة وعـدم الانتماء فالاسم مشتق من اليونانية (Barbaros) بمعنى الغريب أو الأجنبى ، وقد وردت الكلمة بمعنى 'عربى' من قـبل (فى ١/ ١/ ١١٠) وانظر الحـاشيـة على ذلك السطر ! فـالتوريـة هنا تعكس الوضع فتجعل الفتاة 'الغريبة' ضحية الخيانة !

٣٥ - تذكّر دزدمونة لـوسـامة لودوفيكو فى هـذا الوقت تحـديدًا يدعو لـلدهشة ، ويقـول ردلى إنه يظن أن خلطًا حدث فى النص وكان المفروض أن تنسب هذه الكلمات (وكذلك السطر التالى - أى رقم ٣٧ - إلى إميليا) .

٤٠ - ٤٦ - **(الأغنية)** هذه صورة من أغنية مشهورة قبل شيكسبير وكثيراً ما اقتطف أبياتها الشعراء وكتاب المسرح قبل شيكسبير ، وأما النص الكامل للأصل فقد طبعه الأسقف بيرسى (Percy) فى كتابه الذى نشره عام ١٧٦٥ بعنوان من تراث الشعر الانجليزى القديم *(Reliques of Ancient English Poetry)* ، وأعاد نشره تشابل (Chappel) فى أواخر القرن التاسع عشر (١٨٨٨) فى كتابه بالادات روكسبره *(The Roxburghe Ballads)* وقد اطلعت على الأصل أيام دراستى فى انجلترا فوجدت اختلافات كثيرة ، ويبدو أن شيكسبير استوحى الفكرة فقط ولم يأخذ من الأصل إلا سطوراً محدودة من الفقرات (١ - ٢) و (٥ - ٧) و ١١ ، ووجدت مناقشة مستفيضة لوظيفة الأغنية فى المسرحية فى كتاب لونج (J. H. Long) بعنوان **استعمال شيكسبير للموسيقى** *(Shakespeare's Use of Music,* 1971, pp. 153 - 61) وكذلك الكتاب الأقدم الذى انتفعت به فى تحليل أغانى **هاملت** وهو كتاب ستيرنفيلد F. W. Sternfield, *Music in Shakespearean Tragedy,* 1963, pp. 23 - 52) وتحليله أوفى وأوسع تغطية لدلالات الكلمات ، وهو ما رجعت إليه فى الحواشى التالية .

٤٠ - ٤١ - "الدوحة" فى الأصل (sycamore) وتقابل فى اللغة المعاصرة شجرة الجميز ، ولكن الكلمة كانت تعنى فى عصر شيكسبير نوعًا من شجر التوت البرى يتميز بالضخامة (fig mulberry) وليس للجميّز (تحديدًا) أىُّ دلالة فى تراث الأغانى والحب ، وإن كانت الكلمة قد وردت فى **روميو وجوليت** (١/١/١٢١) وترجمتُها من قبل بالجميز ، ويقول أحد النقاد إن شيكسبير هو الذى وهبها تلك الدلالة ، ويقول ناقد آخر إن الكلمة ربما اجتذبته لأنها توحى بعلّة الفؤاد أى بمرض الحب خصوصًا عند النطق بها مقسمة (sick - amour) ! ولهذا اخترت المعنى العام فى الترجمة لاستحالة الإيحاء بهذه الدلالة الخاصة فى الكلمة العربية ، ولأن الشاعر يخصص نوع الدوحة فى البيت التالى حين يذكر الصفصافة ، وهى الشجرة المرتبطة فى التراث الأوروبى بالحب اليائس . وقد استندت فى هذا التخريج إلى ما ذكره ستيرنفيلد (الكتاب المشار إليه فى الحاشية السابقة ص ٤٢) وهو يورد الأغانى التى تشير إلى الصفصافة فى **هاملت** (أغنية أوفيليا فى ٤/٧٧/١٦٥ - وانظر الترجمة العربية ٢٠٠٤ - ص ٢٨٩) وغيرها من مسرحيات شيكسبير .

٤٦ - "لان الحجر لها" فى الأصل (softened the stones) وكنت أريد أن أقول 'لان الصخر' ولكن 'الحجر' أقرب إلى الأصل وإلى مصطلح اللغة العربية التراثى ، فالقرآن يضرب بالأحجار المثل فى الشدة (**قُلْ كُونُوا حِجَارَةً أَوْ حَدِيدًا**) (الإسراء - ٥٠) و (**ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُم مِّنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الأَنْهَارُ**) (البقرة - ٧٤) والوزن يستقيم لو قلت 'الصخر' ، ومصدر إغرائها أنها أقرب إلى العربية المعاصرة والعامية المصرية ، ولكن المثل الانجليزى القديم حسم الأمر فهو يقول "القَطْرُ الدائم يُبْلى الحَجَرَ"

(constant dropping will wear the stone)

والمثل موجود فى كتاب تيلى (Tilley) الذى أكثرت من الرجوع إليه فى ترجمة هاملت وعنوانه :

A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteeenth and Seventeenth centuries, London, 1950. (D. 618).

٦٦/٦٧ - لاحظ أن إميليا تحوّل القَسَم الذى تُقسمه دزدمونة ، وله دلالاته ، فالقمر هو ديانا ربة العفة ، أقول تحوّله إلى فكاهة ! والتناقض بين نبرة الجد ونبرة الهزل مهم فى تبيان التناقض بين الموقف الحالى الذى يمثل الهدوء الذى يسبق العاصفة ، وجهل إميليا الكامل بخبئة ما ترى فيه مصدر تفكه أو تندر ! فهى تورية ساخرة مريرة نابعة من جهل الفتاتين بما يخبئه القدر !

٨٧ - "إهدار حقوق الزوجة فى أحضان سواها" كلمة 'أحضان' فى الأصل هى 'حجر' (Lap) وقد ترجمتها بمعناها الحرفى فى هاملت (٣/ ٢/ ١١١) بسبب اختلاط الأمر على أوفيليا واضطرار هاملت إلى شرح مقصده ، ولكن المعنى هنا واضح لا يحتاج إلى إيضاح ولذلك أتيت بالمعنى المقصود دون المعنى الحرفى ، ما دام الهدف إفهام السامع أو القارئ ما تقصده إميليا .

٩٢ - ٩٥ - يقول ساندرز إن هذه الأبيات تذكرنا بما جاء فى تاجر البندقية على لسان شيلوك (٣/ ١/ ٥٩ - ٧٢) (انظر الترجمة العربية ، الطبعة الثانية ، مكتبة الأسرة ٢٠٠٢ ، ص ١٥٥ - ١٥٦) وأهمية هذه المقارنة أن بعض داعيات النقد النسائى فى الغرب أقمن تشبيها ظالمًا بين اليهود باعتبارهم أقلية وبين غيرهم من الأقليات كالسود فى أمريكا ، و'كالنساء' ! ولكن النساء لَسْنَ أقلية ، مهما صدق قول الدعاة بأنهن مضطهدات ويتعرضن للظلم . ومثل هذا اللون من 'النقد الثقافى' جائر مقتسر .

٩٧ - "اللهو" (sport) انظر المقدمة ص ٣٠ - ٣١ واستخدام الكلمة نفسها فى ١/ ٣/ ٣٦٧ ، و١/ ٣/ ٣٨٤ (حيث ترجمتها بالتسلية) وفى السطر ١٠١ أدناه . وأعتقد أن تكرار استعمال الكلمة يؤكد حجة جرينبلات عن طبيعة 'اللهو' فى شخصية ياجو ولو دون أن تقترن به مباشرة فى كل مرة ، فتكرار الكلمة ، ولو بمعان مختلفة ، وعلى أفواه شخصيات متعددة ، يوحى بما يفعله ياجو ، وهو أقسى أنواع اللهو الذى يؤدى إلى عواقب وخيمة .

١٠٤ - ١٠٥ - على الرغم من الخلاف حول المعنى الدقيق لمعانى بعض كلمات الأصل ، خصوصًا بسبب اختلاف (usage) فى الكوارتو الأول عن صورتها فى الفوليو (uses) فإن المعنى العام واضح ، وهو ما أتيت به فى الترجمة ، وأهم ملامح الصياغة هنا هو الوزن والقافية ، فالبيت المقفى معناه انتهاء المشهد ، وكان ذلك من الأسس التى استند إليها محررو شيكسبير فى تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد .

حواشى الفصل الخامس

المشهد الأول

١٤ - "فإننى أفوز" فى الأصل (makes my game) فى طبعـتى الكوارتو (الأولى والثانيـة) ، والكلمة الأخيرة تصبح (gaine) فى الفوليو ، وردلى يأخـذ بالقراءة الأولى فى طبعة آردن ، وسـاندرز بالثانية فى طبعة نيوكيمـبريدج ، ويتبعه جميع المحدثين بلا استثناء ، ولكن مـعنى عبارة الفوليو موحى به فى عبـارة الكوارتو ! بل هو المعنى الوحـيد الذى تكتـمل به صـورة المقامـرة ، وهو مـا قال به العبـقرى جرانفيل - باركر ، برغم تفضـيله لقراءات الفوليو بصفـة عامة فى غير هذا الموضع ، فـالفوز هنا فوز المقامر ، وأما 'الكسب' فهو يضيّق من معنى الفوز ، إذ لا يقتصر الفائز بالرهان على الكسب المادى، بل يجد فيه نصراً يبهج نفسه ويشبع غروره !

٢٤ - "دروعى" يقول الشـراح إن كاسيو كـان يرتدى درعًا تحت حلته مثل الصـدار الواقى من الرصاص الذى يرتديه الزعماء فى أيامنا هذه !

٢٧ - ٣٦ - مشهد دخـول عطيل وحديثه وخروجه لم يعد مـقبولاً فى الصور الحديثة لإخـراج المسرحية ، فمعظم المخرجين يحذفـونه ، كما فعل لورنس أوليفييه ، وبعضـهم يختصره ، ويقـول الدارسون إن عطيلاً كان يطل من شرفة علوية أيام شيكسبير ويقول هذه السطور !

٣١ - "الصادق والبار" فى الأصل (honest and just) فأما اكتساب الصـفة الأولى معنى الصدق فلأن ياجو قد صـدق وعده ، وأما أنه بار فلأنـه فى ظن عطيل قد انتصف بالثأر له من غـريمه وبَرَّ بوعده فأجرى العدل مجراه ، وكلمة (just) كلمة تشيع فى الكتاب المقدس وتتفق جميع ترجماتها العربية على ترجمتها بالبرّ ، و(the just) هم الابرار ، وميلتون يستخدمـها بهذا المعنى نفسه فى الفردوس المفقود .

٣٣ - "يا حبوبة" فى الأصل (minion) والكلمة تعنى المحبوبة وإن كانت تستعمل فى اللغة الانجليزية حتى الآن للتحقير ، وكانت تعنى المحظية فى يوم من الأيام أو حتى العـاهرة ، ولكن شيكسبير لا يستعمل الكلمة دائمًا بهذا المعنى ، والأمثلة على ورودها بمعنى المحبوبة فحسب فى مسرحياته الأخرى كثيرة ، ولكنه هنا قطعًا يقصد التحقير . والكلمة فى هذا السياق لا تقابلها إلا العامية التى أتيت بها !

٧٥ - يقول جرانفيل باركر إنه يستبعـد أن يكرر ياجو عبـارة بيانكا كـما هى ، حتى بدافع السـخرية ، أو الاحتقار ، ولكنها ليست بذات قيمة درامية تذكر ، ولذلك فإن جرانفيل باركر يشتبه فى أن تحريفًا قد وقع فى النص ، وأن العبارة الأصلية التى يقـولها ياجو قد فقدت ، فأبدلها عامل المطبـعة بعبارة بيانكا كما هى !

٧٩ - ''جرحك'' فى الأصل (mangled) والمعنى الأصلى للكلمة يتضمن التمزيق أو النهش ، **ولكنها** تقتصر هنا على معنى الجرح ، على نحو ما وردت فى **روميو وجوليت** (٤/٣/٥٣) .

٨٦ - تزيد طبعة الفوليو بعض الكلمات التى لا تضيف الكثير إلى المعنى ، **ولهذا فهى لا تؤثر فى الترجمة** .

٩٧ - ''أحسنت !'' فى الأصل (well said) أى أحسنت قولاً ، ولكن معناها هو (**well done**) **أى** أحسنت فعلاً ! ولكن أحسنت وحدها بالعربية كافية لنقل المعنى المقصود .

١٠٠ - '' **فلا تشتركى فى هذا**'' الواضح أن بيانكا كانت تحاول تضميد جرح كاسيو .

١٠٥ - ١٠٦ - هناك اختلاف بين قراءتى الكوارتو والفوليو لهذين السطرين ، واختلاف بين **الشراح أيضًا** فى تفسيرهما ، ولكننى لم أجد الاختلاف ذا بال فالتزمت بالطبعة الأولى .

١١٤ - '' رودريجو مات'' تزيد طبعة الفوليو ''تمامًا'' بعد ''مات'' دون مبرر ظاهر ، **ولم يأخذ بها ساندرز** فى طبعة نيوكيمبريدج ، مثل ردلى فى آردن ، **وبفنجون فى بانتام** ، وأخذ بها الباقون **وإن لم يعلقوا** عليها ، ولما لم أجد فيها ما يضاف حقًا للمعنى ، اتبعت الثلاثة الأول .

١٢٨ - ''القضاء'' فى الأصل (fordoes) وقد وردت الكلمة بهذا المعنى فى **الملك لير** (٥/٣/٢٨٦) **وحلم ليلة صيف** (٥/٢/٣) .

حواشى المشهد الثانى من الفصل الخامس

الإرشادات المسرحية يقول الشراح إن إخراج المسرحية فى العصر الحديث يقتضى وجود **مصباحين** ، أحدهما إلى جوار فراش دزدمونة ، والآخر بيد عطيل ، وذلك حتى يتمكن **المتفرجون من مشاهدة** ما يجرى على المسرح ، وأما فى مسرح شيكسبير حيث كان العرض يجرى نهارًا ، **فالمصباح** 'رمزى' ، ويُستخدم (مثل ألبسة الفراش) للدلالة على وقت الحدث (ليلاً) .

١ - ''العلة'' (cause) المقصود هو الدافع على القتل ، فلكل معلول علة ، **والعلة هنا هى افتراض الخيانة** أى ارتكاب الزنا ، وهو ما يتضح من السطر التالى دون أدنى شك ، لكن صياغة **العبارة تتضمن** غموضًا لا شك فيه أيضًا ، فلماذا يقول 'إنها' ؟ وهذا هو الذى جعل **الشراح يختلفون فى معنى** العلة ، فنورمان ساندرز يقتصر فى شرحه على تبيان معنى الكلمة الظاهر من النص **مستشهدًا بقول** لير فى مسرحية **الملك لير** ''وما جنايته ؟ جناية الزنا ؟ وهل يموت من أجل الزنا ؟'' (٤/٦/١١٠) (الترجمة العربية ١٩٩٦) وساندرز ينتهى إلى القول بأن عطيلاً يقول فى نفسه ''**يجب أن أذكر دائمًا** جريمة الزنا'' (ص ١٧٢) ولكن الشراح الآخرين يوردون المعانى الأخرى المحتملة ، **بسبب هذه** الصياغة الخاصة ، ويضعها سلجادو فى طبعة سوان بهذا الترتيب : **(١) الجريمة ؛ (٢) القضية ؛**

(٣) السبب (ص ١٦٨) . وأما بفنجون فيقول فى طبعة بانتام إنها "قضية العدالة ، الجريمة نفسها ، وهى التى لابد لعطيل أن يعاقب مرتكبها باعتباره أداة العدالة" (ص ١١٢). وكيرنان لا يشرحها فى طبعة سيجنت ، ولا يشرحها بارنيت فى الطبعة التالية من سيجنت (١٩٩٨) ، وسيليا هيلتون ور. ت. جونز يقولان "إنها المسألة القانونية الخاصة بالجريمة والعقاب . . . ولا يستطيع عطيل أن يثق فى قدرته على التفكير فى كلمة 'الزنا' . ." (ص ٢٦٠) وتقول طبعة يورك (المحرر العام نورمان جيفارز) "إنها الجريمة التى لا يجرؤ عطيل على النطق بها ، جريمة خيانة دزدمونة" . (ص ٢٢٤) وينتهى ردلى فى طبعة آردن من تحليله إلى أن التفكير فى العلة (الجريمة) يدور فى إطار إقامة العدل ، بحيث تكتسى 'العلة' صفة القضية آخر الأمر ! (ص ١٧٧) . ولم أجد خيرًا من كلمة العلة العربية التى يمكن أن تحمل أكثر من معنى ، فالعلة هى المرض وهى السبب وهى الدافع للفعل هنا ، وأما تحديد معنى القضية فموحى به وحسب !

٥ - "مرمر التماثيل الصقيلة" فى الأصل (monumental alabaster) ويشرح البعض التماثيل المرمرية (وهذا هو المعنى الحرفى) بأن العبارة توحى بالمرمر الذى يستخدم فى القبور ، ولكن المعنى الواضح هو أن التماثيل المرمرية هى المقصودة سواء وضعت فى القبور أم لم توضع ، وقد جمعت فى الترجمة بين الملمس الأملس (smooth) وملمس التماثيل الصقيلة لإيضاح الصورة .

٦ - فى هذا السطر يحاول عطيل تبرير فعلته بمنطق القاضى والجلاد معًا !

٧ - أوضحت فى الترجمة المقصود بالنور فى العبارتين الأولى والثانية ، بدلاً من الغموض القائم فى النص:

Put out the light, and then put out the light:

وقد بذل كثير من المحررين جهودهم ، خصوصًا الشاعر ألكسندر بوب والناقد الدكتور صمويل جونسون ، لإدخال تعديلات على الصياغة لإيضاح المعنى ، إما بتعديل الترقين (علامات الفصل والوصل) وإما بتعديل أداة التعريف الثانية (the) إلى ضمير المخاطب (thy) ولكن النص يظل غامضًا ما لم نضف ما أضفته بالعربية ، والمسرح يحتاج إلى الوضوح ، وبشدة أكبر لدى القارئ أو المشاهد العربى ، وفى إطار ثقافته الخاصة .

٨ - "يا ملاكًا من ضياء يتوقد" فى الأصل (thou flaming minister) والإشارة التى أوضحت المعنى هى الآية الواردة فى الكتاب المقدس إلى أن الله يجعل من ملائكته رُسُلاً وملائكته من أنوار موقدة، (المزمور ١٠٤ - الآية ٤) وقد قارنت الترجمات المختلفة للكتاب المقدس التى استطعت العثور عليها ، وساعدتنى تلميذتى السابقة نيرمين فوزى ، حتى اهتديت إلى هذا المعنى ، والدلالة الشعرية والدرامية التى لم يتطرق إليها الشراح (لوضوحها ؟) هى المقارنة بين النور الخالد الذى استعاره الإنسان من السماء (الشمس) فى أسطورة بروميثيوس فقرب إلى ذهنه معنى الربوبية ، بل وسخره لحياته الدنيوية ،

وبين نور الحياة الخالدة فى الإنسان (الروح) الذى هو قبس من روح الله تعالى ولا يستطيع الإنسان تسخيره أبدًا ! ودلالة الصورة التالية تؤكد أن الإقدام على إطفاء نور الحياة نذير بهلاك لا يقتصر على الدنيا ! وهذه من الصور الكونية التى تعتمد على الرمزية النابعة من التجاور (juxtaposition) وأقرب ما تكون إلى الاستعارة الدفينة (submerged metaphor) التى تعتبر كاشفة لما سيكون (apocalyptic) .

١٢ - "بروميثيوس" فى الأساطير اليونانية من سلالة التيتان (Titans) وهو الذى سرق النار من الشمس وأتى بها إلى الأرض ، حتى يسمو بها الإنسان على سائر المخلوقات ، فعاقبه زيوس (Zeus) رب الأرباب بتقييده إلى صخرة، وتكليف عقاب أو نسر (فى إحدى صور الأسطورة) بنهش كبده ، فإذا نمت له كبد أخرى عاد الطائر إلى نهشها ! والإشارة فى الصورة لا تقتصر على دلالة سرقة النار بل تتضمن العذاب المتجدد كذلك .

١٢ - "يعيد نورك" فى الأصل (thy light relume) حرفيًا "يعيد إشعال نورك" ، والكلمة الانجليزية لم ترد فى اللغة الانجليزية قبل شيكسبير والأرجح أنه هو الذى نحتها .

١٣ - "وردة" هكذا فى الكوارتو الأول ، والفوليو يضيف (thy) أى يجعلها "وردتك" مع ما فيها من كسر للوزن ، ولكننى فضلت للصورة أن تظل مطلقة . ويلاحظ التنويع فى هذه القطعة الشعرية على تيمة البقاء والفناء ، سواء فى الصور الكونية (cosmic) أم الأرضية .

١٦ - "ربة العدالة" (Justice) [ويكتب الحرف الأول بصورته الكبيرة للدلالة على العَلَمية] كانت تُصَوَّر فى صورة فتاة معصوبة العينين ، دلالة على عدم الانحياز إلاّ إلى الحق ، وتمسك بإحدى يديها ميزانًا وبالأخرى سيفًا ! فالميزان لضبط الحكم والسيف للعقاب !

١٧ - طبعة الفوليو تحذف "نفسها" فى السطر السابق وتكرر عبارة "قبلة أخرى" بدلاً منها ، ولكن طبعة الكوارتو الثانية تعيد كلمة نفسها إلى مكانها ! وتتفاوت الطبعات التى لدىّ فى الأخذ بهذه القراءة أو تلك !

٢١ - "دموع قسوة" يقول بعض الشراح إن معناها إننى لن أتخلى عن قسوتى رغم دموعى ، ولكن الصورة التالية تشرح المقصود ، فعطيل يقول إنه يبتلى من يحبها بالهلاك ، فكأنما هو من القوى العلوية التى تبتلى من تحبهم ! وكان اتخاذ عطيل لموقف مماثل لموقف القوى العلوية ، أى تصوير نفسه فى هذه الصورة ، مثار انتقاد الكثيرين ممن استثقلوا هذا 'الاستنطاع' ! (فهو سخيف لا شك) .

٣١/ ٣٢ - "روح" هى فى الأصل (spirit) وفى السطر التالى (soul) والمقصود أنه لا يستطيع قتل الروح الخالدة ! ولذلك فالكلمتان يحملان نفس المعنى وإن تغيرت الصورة الأجنبية !

٣٧ - ''إنك فتاكٌ . . .'' تتحدث دزدمونة عن عطيل حديث من عاشره فترة طويلة ، وهو ما يؤكد الإحساس بأن الحدث يستغرق وقتًا أطول ، ويثبت صحة القول بما يسمى 'الزمن المزدوج' . (انظر المقدمة) .

٦٣ - ''هل أصبح قلبى حجرًا'' : هذه قراءة طبعة الفوليو ، وأما فى طبعة الكوارتو فكانت ''قلبك'' ، وقراءة الفوليو التى لم آخذ بها يأخذ بها جميع محررى الطبعات الأجنبية باستثناء الدكتور جونسون ، وردلى فى طبعة آردن الذى يقول إن المعنى هو ''إنك حانثة أحلت قلبك إلى حجر بهذا العناد ، وهكذا غدوت أحس أننى أوشك ان أرتكب جريمة قتل'' أى إن تحول قلب دزدمونة إلى حجر هو الذى يجعل عطيلاً يحس أنه يوشك أن يرتكب جريمة قتل ، ولو كانت دزدمونة قد أبدت الندم لأكدت إحساسه بأنه يساعدها ''بالقصاص'' على التكفير عن الذنب ! وذلك فى رأيه يتمشى مع حجة عطيل فى مناجاته قبل أن تصحو دزدمونة ، وحواره معها بعد ذلك .

٧٠ - ''بأنه أفضى إليك'' تجاهلت خطأ النُّسّاخ فى طبعة الكوارتو الأولى (التى تأتى بكلمة 'الموت' بدلاً من 'إليك') فهو خطأ واضح فى الكتابة أو فى الطبع ، وأما الفعل (used) فمعناه 'جامعك' (كما فى كتاب **الألفاظ الخارجة فى شيكسبير** (*Shakespeare's Bawdy*) (من تأليف إريك بارتريدج (Eric Partridge) ص ٢١٠ فى طبعة ١٩٦٨ (المزيدة المنقحة) وإن كان **معجم الألفاظ الجنسية عند شيكسبير** (*A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*) من تأليف جوردن ويليامز (Gordon Williams) لا يوردها على الإطلاق (طبعة ١٩٩٧) بل يورد نماذج أخرى لاستخدام الفعل بمعانٍ مقاربة لهذا المعنى من مسرحيات أخرى ، ولما كانت دزدمونة تستفسر من عطيل عما يعنيه، فقد وجدت فى هذا ما يقطع بأن دلالة الكلمة لم تكن جنسية بصورة مباشرة ، فأتيت بكلمة تحتمل تفسيرًا آخر ، وهى 'أفضى' ، والمعجم العربى يقول ''أفضى إلى المرأة : خلا بها'' وكتاب الله العزيز يؤكد بعد ذكر 'الاختلاء' وقوع المباضعة التى يتضمنها التعبير الجميل 'الميثاق الغليظ' ، اقرأ قوله تعالى فى سورة النساء ''**وَكَيْفَ تَأْخُذُونَهُ وَقَدْ أَفْضَىٰ بَعْضُكُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ وَأَخَذْنَ مِنكُم مِّيثَاقًا غَلِيظًا**'' (الآية ٢١) ولذلك فإن مترجم معانى القرآن آربرى (Arberry) أقرب إلى الدقة حين يترجم الفعل بعبارة (each of you has been privily with the other) (p. 75) وبذلك يتفوق على يوسف على وبيكتول وغيرهما ممن جاءوا بالمعنى المباشر (gone in unto) فالكلمة العربية لها معنى لطيف أحببته فأتيت به !

٧٣ - ''تولى'' فى الأصل (ta'en order for it) أى اتخذ الخطوات اللازمة لتحقيق ذلك .

٧٧ - ''لازدرد الثأر الأكبر تلك الأعمار جميعًا'' انظر ما سبق أن قاله عطيل : ''حتى يبتلع الحماةَ ثأرٌ جبارٌ شاسعْ !'' (٣/٣/٤٦٦) .

٨٣ - ٨٦ - تفاوتت آراء النقاد فى تقدير 'التأثير الدرامى' لما يحدث أمامنا على المسرح ، وما نسمعه ، خصوصًا لأن كلمة يا رب (O Lord !) التى تكررها دزدمونة ويخفت صوتها فيها تدريجيًا سرعان ما تجد لها صدى فى نداء إميليا الزاعق مولاى (My lord) ولا سبيل بالعربية إلى إخراج التأثير نفسه بتكرار الكلمة ، لأننا عادة ما نقول يا رب لا يا مولانا حين نخاطب المولى عز وجل ، ولذلك فإن آراء النقاد لا تفيد قارئ الترجمة العربية فى هذا السياق المحدد .

٨٨ - "وهكذا . . وهكذا !" فى الأصل (So, so !) والمقصود هو الإشارة إلى خنق دزدمونة ، ولو أن طبعات القرن الثامن عشر كانت ، كما يقول المحدثون ، تنص فى الإرشادات المسرحية ، على أن عطيلاً لا يخنق دزدمونة هنا بل يطعنها بخنجر ، استنادًا إلى الحقيقة الطبية التى تقول إن الذى يموت خنقًا لا يستعيد وعيه أبدًا ويتكلم ! ولكن الطبعات الحديثة لا تتضمن هذه الإشارة ، فالنص المسرحى يؤكد الخنق لا الطعن ، ويقول بعض النقاد 'ربما كان شيكسبير يجهل تلك الحقيقة الطبية' ، وفق ما يرويه ساندرز (ص ١٧٥) ويقول غيرهم إن المخنوق أحيانًا ما ينطق ببعض الألفاظ حسبما أورده فيرنس (Furness) فى طبعته الحافلة بالتعليقات النقدية عام ١٨٨٦ (ص ٣٠٣ - ٣٠٧) :

H. H. Furness, ed. *A New Varioram Edition of Shakespeare: Othello*, 1886

وهو الرأى 'الطبى' الذى يستمسك به ردلى ، ولكننا لم نسمع رأى الطب الحديث ، والأفضل لنا أن نقبل الوهم المسرحى ، فليست القضية قضية جريمة نتولى معالجتها بالأساليب الواقعية 'العلمية' الحديثة، بل هى عمل فنى خيالى نقبل فيه ما لا نقبل فى دنيا الواقع .

٩٤ - "لم تصدر الأصوات إلا من هنا" - يغير محررو طبعة الفوليو كلمة 'هنا' (here) إلى (high) بمعنى مرتفعة أى كانت الأصوات أو كان الضجيج عاليًا ! وقد التزمت بطبعة الكوارتو . ويقول ردلى إن لنا أن نتصور أن عطيلاً يهرع إلى الباب عندما يسمع إميليا ، ثم يتوقف حين يتوقف نداؤها ، ويعود إلى فراش دزدمونة قائلاً العبارة الحالية .

١٠٠ - ١٠٢ - أشار أحد الدارسين إلى أن شيكسبير اعتمد فى ربط فتح الأرض فاها (الصدع) بالخسوف والكسوف للشمس والبدر معًا (وزلزلة الخوف التى تزيد من هذا الصدع) على ما جاء فى بلينى (Pliny) الذى ترجم كتاباته دارس يدعى هولاند (Holland) ، فى باب عنوانه "عن الصدوع الفاغرة فى الأرض" ، وهو أن "الزلازل تقع أيضًا عندما يقع الخسوف والكسوف للشمس والقمر" . (من ردلى ص ١٨٣) وقد اعتمدت أنا فى الترجمة على هذا التفسير ، فالنص يقول حرفيًا إن الأرض "تتثاءب" خوفًا من كسوف الشمس وخسوف القمر ، ومعنى التثاؤب هو اتساع الصدع (الفم/ الشق)! وقد سبقت الإشارة إلى استفادة شيكسبير من بلينى ، ولذلك رجحت صحة هذا الرأى .

١١٢ – العلاقة بين القمر والجنون قديمة فى التراث الغربى وكلمة الجنون نفسها بالانجليزية (lunacy) مشتقة من اسم القمر اللاتينى (luna) .

١١٨ – عن حديث دزدمونة بعد الخنق انظر الحاشية على السطر ٨٨ عاليه .

١٣٤ – 'كالماء' لأن الماء يتخذ شكل الإناء الذى يوضع فيه !

١٣٨ – 'للنهاية' فى الأصل (extremity) والمقصود به إيقاع العقاب المحتوم ، ويقول ساندرز إنه مصطلح قانونى .

١٤٦ – "من جوهر كامل وشديد النقاء" الأصل هو (of one entire and perfect chrysolite) ويقول النقاد إن هذا الجوهر هو التوباز أو الذى نسميه حاليًا الياقوت الأصفر ، ولما كان هذا المعنى مقصوراً على هذا السياق فى شيكسبير ، لم أر لتحديد اسم الجوهر دلالة ، فالمهم هو الحجر الكريم ، وقد مررت بكلمة الجوهر وحدها مرادفة للحجر الكريم فى كتب التراث العربى (فى قصة وضّاح اليمين التى يرويها الأصفهانى فى الأغانى مثلاً) واكتفيت بالكلمة العربية بمعناها القديم ، وما زلت أتساءل عن مصدر كلمة 'مجوهرات' الشائعة ، فلا مفرد لها من لفظها ، وتوحى بفعل غريب هو يُجَوْهر !

١٤٩ – 'أمين صادق' فى الأصل (honest) والمعنى يتضمن الصفتين ولا مناص من إضافة الصدق إلى الأمانة ، لتبرير تصديق عطيل له ، وكان يمكن أن ينتهى البيت ١٤٨ عند كلمة 'أمين' .

١٥٥ – عندما يذكر عطيل الصفة (honest) مرتين معًا فإذا التكرار يضيف معنى الإخلاص إلى الصدق !

١٦٣ – ١٦٤ – "طاقتك على إيذائى . . ." أخذت فى الترجمة بتفسير الدكتور جونسون وحاشية ردلى ، وحاولت الجمع بين المعنيين اللذين أتى بهما ساندرز ، وكان الشراح يختارون واحدًا دون الآخر ، أى إننى جعلت "آلامى" فى آخر الجملة مطلقة ، إذ يمكن أن تعود إلى الآلام التى يسببها لها زوجها أو الآلام الناجمة عن فقدان سيدتها وصديقتها .

١٨٦ – ١٩٤ – هذه الأبيات غير موجودة فى طبعة الكوارتو ، فإما أن المحرر حذفها اختصاراً للحوار أثناء التقديم على المسرح ، فهذه النسخة الأولى كانت أقرب النسخ إلى نسخة الملقن ، وإما أن المخرج طلب إلى شيكسبير ، بعد تقديم المسرحية بفترة إضافتها لأن الموقف يقتضيها فأضافها !

٢٠١ – أضفت شبه الجملة بين قوسين إيضاحًا للمعنى الذى لا يكتمل بدونها .

٢٠٧ – "يقطع الخيط الذى يشد كل حى للحياة !" الصورة تشير إلى إحدى ربات القدر الثلاث فى الأساطير الإغريقية (*Parcae* وهى جمع *Parca* التى قيل إنها إحدى ربات المولد) فالأولى هى كلوثو (*Clotho*) التى تغزل خيط الحياة (من الفعل اليونانى *Klothein* أى يغزل) والأخيرة هى أتروبوس (*Atropos*) التى تقطع ذلك الخيط !

٢٠٩ - ٢١٠ "يسقط .. فى الجحيم" فى الأصل فى الكوارتو (And fall to reprobation) والكلمة التى تستبدلها طبعة الفوليو بالأخيرة أى كلمة (reprobance) معادلة فى المعنى ، وهو معنى فنى فى مصطلح اللاهوت القديم ، ويفيد اللعن أى الحكم بدخول النار ، فـأتيت فى الترجمة بالمعنى المقصود لأن المصطلح الفنى غير شائع بالعربية .

٢١٢ - "ألف مرة" تعبير يوحى بمرور زمن طويل على الزواج ، وهو دليل على الوقت الأطول الموحى به، أو على صحة نظرية 'الزمن المزدوج' . (انظر المقدمة) .

٢١٨ - "يا إلهى ! يا إله السماء" هكذا فى طبعة الكوارتو الأولى ، وقد غير الناشر فى طبعة الفوليو هذه العبارة إلى "أيتها السماء ! أيتها القوى السماوية !" (أى الملائكة) وقد دافع **جرانفيل** باركر دفاعًا مجيدًا عن القراءة الأولى ، ويبدو أن حجته أقنعت الجميع فأخذ بهذه القراءة جميع محررى الطبعات الحديثة حتى الذين يؤمنون 'بتفوق' النصّ المعدل !

٢٢١ - "وبحرية أنسام الجو" الأصل فى الكوارتو هو (liberal as the air) وقد استُبْدِلَتْ كلمة (north) بالكلمة الأخيرة فى طبعة الفوليو ، وهى الكلمة التى أَخَذَتْ بها الطبعة الثانية من الكوارتو ، كأنما هى أيسر فى الفهم ! ولكن التشبيه بحرية الشمال (أو أهل الشمال) لا يعنى الكثير ، إلا إذا افترضنا ، كما يفعل ساندرز ، أن المقصود 'حرية رياح الشمال' فإذا سلّمنا بهذا كنا نقبل الصورة الأصلية ، أى التشبيه بالرياح ، وهو يُؤوّل المعنى إلى "قسوة ريح الشمال الباردة" مستشهدًا بعبارة وردت فى مسرحية **كما تهوى** (٢/١/٧) هى "التعنيف البذئ الذى تأتى به ريح الشتاء" ويقتطف ردلى قولاً للناقد الذى كتب مقدمة طبعة آردن الأولى عام ١٩٢٨ (وهو هـ. س. هارت H. C. Hart) يفيد بأن الإشارة إلى الشمال يقصد بها أهل الشمال ، والمعنىُ هو حديث أهل الشمال الذى 'يتحرّرون' فيه (بمعنى يتحلّلون فيه) من قيود اللياقة الاجتماعية ، خصوصًا عندما يريدون تأكيد صحة أمر ما ، وينتهى إلى القول بأن حذف الكلمة (التى يفترض أنها كانت أصلية !) كان من باب مراعاة الذوق ، لأن الملك جيمس الأول آنذاك كان من أهل الشمال (اسكتلندا) ! ولكن أنىّ لنا أن نعرف سبب التغير **اللاحق** ؟ ولهذا استمسكت بالصورة الأصلية فى الترجمة .

٢٢٨ - "ما أكثر ما طالبنى" توحى بوقت أطول (نظرية الزمن المزدوج فى **المقدمة**) .

٢٣٤ - "يا أبله" فى الأصل (coxcomb) والكلمة التى كانت تفيد الغباء أو البلاهة كانت تعنى حرفيًا الطرطور الأحمر ، ذا اللون الزاهى ، الذى عادة ما كان المهرجون المحترفون يلبسونه ، والكلمة تحريف واضح لكلمتى (cock's comb) أى عُرف الديك ، والآن ينصرف معناها الشائع إلى ما نسميه بالعامية المصرية 'المعجبانى' أو ما يسميه مجدى وهبه "غندور أحمق" (النفيس) أى المختال الأجوف .

٢٣٦ – "أليس فى السماء من صواعق ترمى الحجارة ؟ إلا بما تأتى الرعود به ؟" الأصل هو :

(Are there no stones in heaven
But what serves for the thunder ?)

وإمطار السماء حجارة صورة شائعة فى القرآن الكريم – مثلاً (**فَأَمْطِرْ عَلَيْنَا حِجَارَةً مِنَ السَّمَاءِ** – الأنفال ٣٢) ولكننى أضفت الصواعق إلى الصياغة العربية إيضاحًا للمعنى ، واهتداء بطبعة آردن القديمة (هارت) . أى إن الترجمة الحرفية هى "أليس فى السماء من حجارة / إلا بما ترمى الرعود به ؟".

٢٤٥ – "أى طفل" فى الأصل (whipster) ومعجم أكسفورد الكبير (OED)يقول إنه "**مصطلح غامض** يفيد اللوم أو الاحتقار أو ما شابه ذلك" دون مزيد من التفسير ، ويقول ردلى ربما تعنى الكلمة الطفل الذى يلهو بما نسميه 'النحلة' وهى قطعة خشبية مكورة ذات سِنّ تدور حين يضربها الصبى ('خذروف الوليد' عند امرئ القيس) ولكن ساندرز يقول إن المقصود هو الكلمة الحديثة (whippersnapper) (النكرة المدّعى – مجدى وهبة) ومعناها الحرفى بالعامية المصرية "**يبطرقع على الفاضى**" وهى مشتقة من صورة 'فرقعة' السوط فى الهواء لإخافة الحصان دون ضربه ! ولكنه حين يشرح المقصود قائلاً إنه يعنى أى شخص يريد أن ينتزع سيفه من يده ، يبدو غير مقنع ، وقد رَجَّحْتُ تفسير ردلى ، رغم أنه غير قاطع ، وأتيت بصورة الغلام اللاهى فهى مألوفة فى شيكسبير وأقرب إلى عمل مخيلته .

٢٤٦ – لاحظ التفريق هنا بين (honour) و (honesty) وانظر كيف تحول معنى الشرف إلى السمعة الشريفة ، وتحول معنى الأمانة إلى الشرف بمعنى الفضيلة ! وللأسف لا يقدم الشراح فى الطبعات المختلفة شروحًا وافية ، ولهذا اعتمدت فى التفسير على دراسات النقاد ، والباحثين ، وخصوصًا وليم إمبسون (Empson) المشار إليه فى المقدمة فى كتابه "**بناء الكلمات المركبة**"

The Structure of Complex Words

وتفسير العبارة المضغوطة فى الصياغة الشعرية هو "لقد ارتكبت فعلاً من شأنه القضاء على ما كان يزيننى من شمائل سامية ، فأصبحت مذنبًا خسيسًا ، فلماذا أكترث الآن لضياع صيتى الداوى باعتبارى جنديًا ذا شهامة وإقدام وعلو نفس ؟" واليأس الناطق فى ثنايا ذلك هو تعليقه الأخير "فليمض كل شىء للهباء !" .

٢٤٩ – "مثل طيور التم إذا حان الحين" كان الشائع أن طائر التمّ (Swan) واسمه الشائع 'الإوز العراقى' لا يُغَنِّى إلا حين الموت أو قبيل موته ، وهى خرافة كما يقول العلماء ، لكن التعبير أصبح من مصطلح اللغة الانجليزية ، و(swan song) يعنى آخر إبداع للشاعر أو الفنان قبل الموت أو التقاعد ، ويترجمه مجدى وهبه بتعبير "نشيد الاحتضار" (النفيس) .

٢٥٤ - "سيف إسبانى . . ." كانت إسبانيا مشهورة بصناعة السيوف ، خصوصًا ميناء بلباو (Bilbao) فى أقصى الشمال ، ومدينة طليطله (Toledo) فى الوسط ، وكان الناس أحيانًا ما يكنّون عن السيف بالاسبانى مثلما نقول بالعربية اليمانى أو المُهنّد ، وأما التبريد الذى يزيد السيف حدة فهو ما شاع عن أسلوب صناعة السيوف الإسبانية ، وتعبير (ice-brook) الذى يفيد الغمس فى النهر البارد ، أوحى إلى بعض المحققين بكلمة أخرى ربما كانت المقصودة وهى (Innsbruck) المدينة النمساوية التى كانت تصدّر السيوف إلى انجلترا فى ذلك الوقت أيضًا ، ولكن المحدثين لا يرجحونها .

٢٥٥ - ٢٦٠ - يقول جرانفيل باركر إن عطيلاً هنا يلعب لعبة ذات سخرية قاتمة ، "شبه فكاهية" للتخفيف من التوتر الناجم عن مقتل إميليا ، ويمتدح جرانفيل باركر هذه اللعبة قائلاً إنها تلطف من الجو قبل الوصول إلى قمة المأساة بانتحار عطيل ، ولكننى لم أعثر بين النقاد على من يشارك جرانفيل باركر هذا الرأى .

٢٦٧ - ٢٧٣ - أى من السطر "لا ! لا تخف . ." حتى منتصف ٧٣ "طالع نحس" سطور غير موجودة فى طبعة الكوارتو الأولى والأرجح أنها سقطت أثناء جمع الحروف ، لأن الكلام بدونها لا يستقيم ، وتوردها جميع الطبعات القديمة والحديثة .

٢٦٨ - "غاية التجوال" الغاية هى (butt) فى الأصل وتعنى 'الهدف' أصلاً أو المقصد ومن ثم الغاية .

٢٦٩ - "أضواء هذا المرفأ" فى الأصل (sea-mark) وهو المنار الذى يقوم بالقرب من المرفأ لإرشاد الملاحين .

٢٧٤ - "يوم الحساب" فى الأصل (at count) وهى المرة الوحيدة التى ترد الكلمة بهذا المعنى فيه وهى ترد بهجاء آخر فى طبعة الفوليو وهو (compt) دون أن يتغير المعنى ، كما جاء فى معجم أكسفورد الكبير والعادة أن يقال (last account) على نحو ما نجد فى مسرحية الملك جون (٤/٢/٢١٦) .

٢٧٧ - "إنى لساقط ملعون" فى الأصل (O cursed slave) وفى التعبير التفاتٌ أى إن عطيلاً يخاطب نفسه، وترجمتها الحرفية "أيها الساقط الملعون" أو "يا لى من ساقط ملعون" وتغيير الصياغة مما استبيحه طلبًا للتدفق العربى ، وخوفًا من الظن بأن عطيلاً يخاطب أحدًا على المسرح .

٢٧٨ - ٢٧٩ - اعتمدت فى ترجمة الصورة على شرح كارولين سبيرجون (Spurgeon) وكليمن (Clemen) فى كتابيهما عن الصور الفنية فى شيكسبير ، والتفسير يعنى باختصار أن عطيلاً يرى أن روح دزدمونة قد سمت فأصبحت تنتمى إلى 'الرحاب العلوية' التى يشهدها ببصيرته ويخشى أن تكتنفه (تحيط به) وهو غير جدير بها ! أى إنه يخاف هذا 'المشهد العلوى' ويطلب العقاب على نحو ما يتضح فى 'لذع السوط' والصورة التالية . وأما كلمة (Possession) فى الأصل . (السطر ٢٧٩)

فتفيد الامتلاك بمعنى أنه يخشى أن 'يتملكه' هذا المشهد وهو لا ينشد الآن إلا المطهر ! انظر الحديث هنالك فى حواشى الترجمة العربية لمسرحية هاملت (٢٠٠٤) ص ٣٦١ - ٣٦٢ فى الحاشية على ١/٥/ ١٠ - ١٣ .

٢٨٠ - ٢٨١ - "أدور مع الرياح . ." الصور تذكرنا بصورة شبيهة عاد إليها شيكسبير فى مسرحية **دقة بدقة** (٣/ ١/ ١٢١ - ١٢٦) حيث يشير كلوديو إلى أن الموت قد يتبعه 'الحبس فى الرياح الخفية' و'الدوران بعنف لا يهدأ حول الأرض المعلقة فى الفضاء' (١٢٤ - ١٢٦) وصورة مواقد الكبريت موجودة فى **هاملت** (١/ ٥/ ٣) فى حديث الشبح عن قضائه النهار فى المطهر لكى يمحو ذنوب الدنيا. وأما النار المسالة (liquid fire) فهى أقرب ما يكون فى تراثنا العربى إلى المُهْل وهو المعدن المصهور (**وَإِن يَسْتَغِيثُوا يُغَاثُوا بِمَاءٍ كَالْمُهْلِ يَشْوِي الْوُجُوهَ** - الكهف ٢٩) (**يَوْمَ تَكُونُ السَّمَاءُ كَالْمُهْلِ** - المعارج ٨) ولذلك فالأجدر أن تطلق هذه الكلمة على ما يخرج من بطون البراكين من صخور ومعادن مصهورة، بدلاً من الحُمَم (واحدته حممة) التى قد تعنى الفحم أو الرماد . ومادة (حمم) كلها فى المعجم لا تتضمن الحرارة الشديدة التى يتسم بها المهل . وأما المراجل العميقة (steep-down gulfs) فقد اعتمدت فى تفسيرها على (Schmidt) وإن لم يشر إلى هذا المعنى (Onions) فهو يقتصر على معناها فى ماكبث ، ولكن سيليا هيلتون و.ر.ت. جونز يقولان فى طبعة ماكميلان (١٩٨٤) إن الصورة هنا تشبه دوامات اللهب العميقة ، ويقول الدكتور جونسون إن المهم هو الغليان سواء كان الذى يغلى معدنًا أو صخرًا أو سواه ، وعلى هذا ترجمت النص .

٢٩٥ - لاحظ أن (honourable) هنا و(honour) فى السطر التالى يحتفظان بمعنى الشرف .

٣١٤ - "وأعظم البلادة" فى الأصل (most gross) وقفت طويلاً أمام هذه الصفة التى اختلف الشراح فى معناها ، بل واختلفت معاجم شيكسبير ، ثم وجدت إشارة لها فى **معجم أوكسفورد الكبير** (OED) ، وفى هذا السياق نفسه ، ولا أعرف لماذا يتجاهلها شراح كثيرون كأنما لا تحتاج ، لوضوحها ، شرحًا ! فالمقصود ، إيجازًا ، أن كاسيو يدهش لانعدام أهم صفتين من صفات الإنسان المتحضر عند ياجو ، وهما صفة الإيمان الدينى ، وطاقة الإحساس الصادق ، ومن ثم يخصص الكفر والبلادة بين صفات ذلك النذل أو الشرير الذى دبر كل هذا دون وازع من ضمير دينى أو إحساس إنسانى ! وإن كانت صفة 'الوحشية' التى يفسرها بها ردلى قريبة من البلادة (استنادًا إلى أن الوحوش بليدة ، إذ تقتل دون إحساس) .

٣١٨ - "فى آخر لحظة" هذه هى قراءة الكوارتو ويأخذ بها ساندرز (مثل ردلى) ، مُفضّلا إياها على قراءة الفوليو التى تقول "بعد فترة" .

٣٢٠ - "بمنديل" فى الكوارتو ، "بذلك المنديل" فى الفوليو .

٣٢٢ - "يستفزنى أثناء نوبة الحراسة" فى الأصل (Brave me upon the watch) وهذا معنى جد خاص للفعل (brave) ونحن نستخدمه اليوم فى معنى قريب بمعنى يتحدى أو يقتحم . (to brave chill dangers) أى يجالد الأخطار الرهيبة .

٣٣٢ - هذا هو 'الخلع' الرسمى لعطيل من منصبه !

٣٣٩ - طبعة الفوليو تستكمل السطر الناقص فى شيكسبير (وما أكثر السطور الناقصة فى هذه المسرحية) بثلاث كلمات هى "قبل أن تمضوا" (before you go) بعد 'كلمتان' ، ولكن السطر الناقص فى الأصل أكبر تأثيراً من الناحية الدرامية فى رأى جرانفيل باركر، وردلى 'يرجح' ذلك فحسب، وقد ضممت فى الترجمة إلى السطر بعض كلمات السطر التالى، ولاحظ أن 'قد تعلمون' لا تفيد التشكيك بل التحقيق ، انظر قوله تعالى (لِمَ تُؤْذُونَنِي وَقَد تَّعْلَمُونَ أَنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُمْ) (الصف - ٥) .

٣٤٣ - من المنطقى أن يقول عطيل "حين تتحدثون فى رسائلكم عن هذه الأحداث فاكتبوا عنها (وهى قراءة الكوارتو) كما وقعت" (لا 'عنى' كما أنا ! وهى القراءة المعدلة فى الفوليو التى يأخذ بها ساندرز وغيره من المحررين) لأن عطيلاً بعد ذلك ينتقل إلى نفسه من باب التخصيص قائلاً :

وبعدها تحدثوا عنى وقولوا / إننى جاوزت حد العقل فى حبى" (٣٤٤ - ٣٤٥)

(*then* must you speak/ Of one that loved not wisely)

ولذلك التزمت بقراءة الكوارتو التى يوردها ردلى دون تعليق .

٣٤٦ - "فى هوة التخبّط الشديد والبلبلة" الأصل هو :

(Perplexed in the extreme)

والتعبير الانجليزى يتطلب أكثر من كلمة لإيراد عناصر معناه ، فقد ورد فى **زوجات وندسور المرحات** (٤/ ٥/ ٨٦) فى عبارة :

(In perplexity and doubtful dilemma)

ومعناها "فى تخبّط ومعضلة محيرة" ، كما ورد فى مسرحية **الملك جون** حيث يدور الحوار التالى الذى يقطع بوجود عنصرى التخبط والبلبلة معًا :

الملك فيليب - قَد اعتَرَتْنى حَيْرَةٌ وبَلْبَلَةْ .. ولَسْتُ أَدْرى ما عَسَاىَ أنْ أَقُولْ

الكادينال باندولف - ماذا عَسَاكَ أنْ تَقُولَ إلاّ ما يَزِيدُ تِلْكَ البَلْبَلَةْ .. وذَلِكَ التَّخَبُّطْ

إذا حُرِمْتَ رَحْمَةَ الكَ [illegible] ..

والأصل هو :

King Philip - I am perplex'd, and know not what to say.

Pandulph - What canst thou say but will perplex thee more

If thou stand excommunicate and cursed ?

III.i.221 - 223

وأخيراً هاك المثال القاطع من مسرحية سيمبلين ، فى مطلع المشهد الرابع من الفصل الثالث ، إذ تسأل إيموجين (البطلة) خادم بوستيوماس واسمه بيزانو قائلة :

.. وما الذى يَدُورُ فى خَاطِرِكْ

حتّى أطَلْتَ هكذا تَحْدِيقَكْ ؟ وكيفَ نَدَّتْ هذه الزَّفْرَةُ

مِنْ باطِنِكْ ؟ حتّى إذا رُسِمَتْ بَدَتْ

فى صُورَةِ المُنْبَتّ والمُتَخَبِّطْ

مِنْ لا يكادُ يَعِي بما هُوَ فيه مِنْ بَلْبَلَتِهْ !

والأصل هو :

What is in your mind

That makes thee stare thus ? Wherefore breaks that sigh

From the inward of thee ? One, but painted thus,

Would be interpreted a thing perplex'd

Beyond self - explication :

III.iv. 4 - 8

وأما المُنْبَتُّ فى تراثنا العربى فهو من تقطعت به السبل ، فهو يتخبط من بلبلته !

وهذا هو حال عطيل تماماً ، الذى أصيب بالبلبلة فتخبط !

٣٤٨ - "مثل هندىّ حقير" سبق أن ناقشت الاختلاف بين [illegible] (يهودى) فى المقدمة ، فى باب **المدخل الثقافى والإطار الرمزى** (ص ٣٥) وأبلغ رد على **القائلين بأن قراءة** 'يهودى' مُرجَّحة ردُّ ساندرز المُفحِمْ فى صفحتى ١٩١ - ١٩٢ من طبعة نيوكيمبريدج ولا أرى ما يدعو للإفاضة فى هذه النقطة إذن . وأما معنى 'الحقير' ترجمة لكلمة (base) فهو أول المعانى التى يأتى بها **معجم أكسفورد الكبير** (OED) ، وهو يشرحها بأنها "الأقل مرتبة فى مراتب الطبيعة ، أو فى دَرَجِ الخَلْق" ثم يورد معنى آخر للكلمة وهو "قاتم اللون أو أدكن" ، والحقير إذن لا تفيد إضمار الاحتقار بل تفيد الجهل والفقر ، أى القاصر فى المدارك والإمكانات ، ومثلما نقول "تحاقرت إليه نفسه" بمعنى تصاغرت ، روى الطبرى حديثًا عن آدم عليه السلام يقول إنه لما سمع أن الملائكة حجت إلى البيت الحرام قبل أن يخلق بألفى سنة "تقاصرت إليه نفسه" (**تاريخ الرسل والملوك**) فالمعنى يقتصر على التصغير دون أى حكم أخلاقى .

٣٥٤ - "ذا عمامة" : يتساءل ردلى قائلاً : لماذا يُعتبر لباسُ الرأس (مهما يكن) سببًا فى احتقار لابسه ؟ والسبب فى نظرى واضح ، وهو أن عطيلاً يريد قبل النهاية الموازاة فى خياله ، كما يقول أحد النقاد ، بين الغريب الذى قتله دفاعًا عن شرف البندقية التى يعمل فيها دون انتماء حقيقى لأهلها ، وبين ذاته ، وهو الغريب الذى سوف يقتل نفسه بيده (ينتحر) تكفيرًا عن جريمته ! فتأكيد الغربة هو الذى يجعل عطيلاً يفصّل القول فى لباس ذلك الرجل .

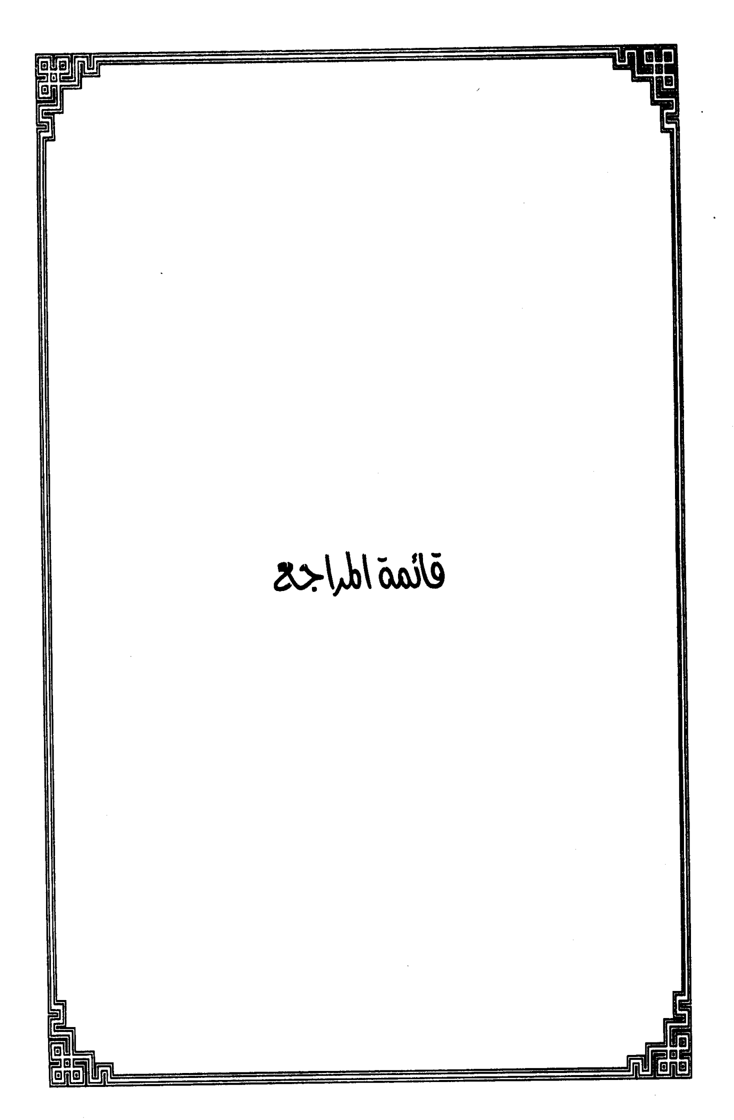
٣٥٨ - و"ياالخاتمة" - فى الأصل (period) ومعناها نقطة تحديد آخر الجملة (full stop) والكلمة القديمة أحياها الأمريكيون بهذا المعنى إذ تسمع من يقول الآن : (I hate it. period.)

بمعنى "إننى أكرهه . انتهى الكلام !" والمعروف فى كتب التراث كتابة انتهى بنصه بالصورة المختصرة أهـ. ومن ثم فالمعنى هو الخاتمة ، وهو ما يورده ساندرز صراحة (conclusion) .

٣٦٣ - "يا كلبًا اسبرطيًا شرهًا" فى الأصل (O Spartan dog) فقط ، ولكننى أضفت الصفة من باب الإيضاح ، فإذا كان ردلى يعرب عن عجزه عن تفسير سبب التشبيه بكلاب اسبرطة ، فإن ساندرز يقدم شرحًا مقنعًا ، مشيرًا إلى أن سينيكا قد وصف فى مسرحيته هيبوليتس (*Hippolytus*) (التى ترجمها إلى الإنجليزية باحث يدعى ستادلى Studley عام ١٥٨١) هذه السلالة من الكلاب قائلاً إنها "شرهة وذات نهم لالتهام الفريسة" . ولهذا أضفت الصفة الموضحة للمعنى الموحى به ضمنًا ، وأما فى شيكسبير نفسه فقد مرت علىّ الصفة فى ترجمتى **الحلم ليلة صيف** عندما يقول ثيسيوس متباهيًا بكلابه فى الفصل الرابع "إنها من سلالة الكلاب الاسبرطية" (٤/ ١/ ١١٩) (انظر الترجمة العربية ١٩٩١) وعندما تتحدث هيبوليتا عن حصار هرقل وكادموس "لدُبٍّ بكلاب اسبرطية" قبل ذلك بقليل (٤/ ١/ ١١٢) .

٣٧١ - ٣٧٢ - لابد من انتهاء المسرحية ببيت موزون مقفىً !

النهاية



قائمة المراجع

قائمـــة المراجـــع

تتضمن هذه القائمـة أسماء الكتب المشار إليها فى المقـدمة والحواشى ، إلى جانب بعض المراجع الحديثة التى يمكن أن تفيـد الدارس ، وكذلك بعض الدراسات المنشورة فى المجلات العلمية المتـخصصة ، وهى مشار إليها برموزها (حـروفها الأولى) على النحو التالى (بترتيب ورودها فى القائمة) :

S. St.	Shakespeare Studies
S.Q.	Shakespeare Quarterly
S. Sur.	Shakespeare Survey
ELR	English Literary Renaissance
CQ	The Critical Quarterly
SB	Studies in Bibliography
SEL	Studies in English Literature

Adamson, J. *'Othello' as Tragedy*, 1980.

Adamson, W. 'Unpinned or undone ?: Desdemona's critics and the problem of sexual innocence', *S. St.* 13 (1980), 16, 86.

Adelman, Janet. 'Iago's alter ego: race as projection in Othello', *SQ* 48 (1997), 125-44.

Alexander, N.'Thomas Rymer and *Othello*', *S. Sur.* 21 (1968), 67-77.

Allen, N.B. 'The two parts of *Othello*', *S. Sur.* 21 (1968), 13-29.

Altman, Joel. 'Prophetic fury: *Othello* and the economy of Shakespearian reception', *Studies in the Literary Imagination 26* (1993), 85-113.

Auden, W.H. 'The joker in the pack', in *The Dyer's Hand*, 1962.

Bayley, J. *The Characters of Love*, 1960.

Belsey, Catherine. *Critical Practice*, 2nd edn, Routledge, 2002.

Berry, R. 'Pattern in *Othello'*, *SQ* 23 (1972), 3-19/

Bethell, S.L. 'The diabolic images in *Othello'*, *S. Sur.* 5 (1952), 62-80.

Boose, L.E. 'Othello's handkerchief: "the recognizance and pledge of love"', *ELR* 5 (1975), 360-74.

Bowers, F. *Bibliography and Textual Criticism*, 1964.

Bradley, A.C. *Shakespearean Tragedy*, 1904.

Bradshaw, Graham. *Misrepresentations: Shakespeare and the Materialists*, Cornell University Press, 1993.

Bristol, Micheal. 'Charivari and the comedy of abjection in Othello'. In Linda Woodbridge and Edward Berry, eds., *True Rites and Maimed Rites: Ritual and Anti-Ritual in Shakespeare and His Age*, University of Illinois Press, 1992.

Bullough, G. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, VII, 1973.

Carlisle, C.J. *Shakespeare from the Greenroom*, 1969.

Carlson, Marvin. '*Othello* in Vienna, 1991', *SQ* 44 (1993), 228-30.

Cartelli, Thomas. *Repositioning Shakespeare: National Formations, Postcolonial Appropriations*, Routledge, 1999.

Cartwright, Kent. *Shakespearean Tragedy and its Double: the Rhythms of Audience Response*, Pennsylvania State University Press, 1991.

Cavell, Stanley. *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, 1987.

Clemen, W. *The Development of Shakespeare's Imagery*, 1951.

Coghill, N. *Shakespeare's Professional Skills*, 1964.

Coleridge, S.T. *Coleridge's Shakespearean Criticism*, ed. T.M. Raysor, 2 vols., 1930.

Cook, A.J. 'The design of Desdemona: doubt raised and resolved', *S. St.* 13 (1980), 187-96.

Curtis, J.R. 'Reason and love in *Othello*', *SQ* 24 (1973), 188-97.

Danson, Lawrence. 'The catastrophe is a nuptial: the space of masculine desire in *Othello*, *Cymbeline*, and The Winter's Tale', *S. Sur.* 46 (1993), 69-79.

Davies, Anthony. *Filming Shakespeare's Plays*, Oxford, 1988.

Dean, W. 'Verdi's *Otello*: a Shakespearean masterpiece', *S. Sur.* 21 (1968), 87-96.

Dollimore, Jonathan, and Alan Sinfield, eds. *Political Shakespeare*, 2nd edn, Cornell University Press, 1994.

Drakakis, John. *Alternative Shakespeares*, Methuen, 1985.

Eliot, T.S. 'Shakespeare and the stoicism of Seneca', in *Selected Essays*, 1932.

Elliott, G.R. *Flaming Minister*, 1953.

Empson, W. 'Honest in *Othello*', in *The Structure of Complex Words*, 1951.

Everett, B. 'Reflections on the sentimentalist's Othello', *CQ* 3 (1961), 127-39.

Ford, John R. "'Words and performances": Roderigo and the mixed dramaturgy of race and gender in *Othello*'. In Philip C. Koli, ed., *Othello: New Critical Essays*, Routledge, 2002.

Gardner, H. *The Noble Moor* (British Academy Lecture), 1956. 'Othello: a retrospect, 1900-67', S.Sur. 27 (1968), 1-11.

Granville-Barker, H. *Prefaces to Shakespeare*, 4th ser., 1945.

Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning*, University of Chicago Press, 1980.

Greg, Greg, W.W. *The Shakespeare First Folio*, 1955.

Hazlitt, W. *Characters of Shakespeare's Plays*, 1817.

Heilman, R.B. *Magic in the Web*, 1956.

Hendricks, Margot and Patricia Parker, eds. *Women, 'Race', and Writing in the Early Modern Period*, Routledge, 1994.

Hinman, C. *The Printing and Proof-Reading of the First Folio of Shakespeare*, 2 vols., 1963.

Holloway, J. *The Story of the Night*, 1961.

Honigmann, E.A.J. *The Stability of Shakespeare's Text*, 1965. 'Shakespeare's revised plays: *King Lear* and *Othello*', *The Library*, 6th ser., 4 (1982), 156-73.

Hosley, R. 'The staging of Desdemona's bed', *SQ* 14 (1963), 57-65.

Hunter, G.K. *Shakespeare and Colour Prejudice* (British Academy Lecture), 1968.

Hyman, S.E. Iago: *Some Approaches to the Illusion of his Motivation*, 1970.

Johnson, S. *Samuel Johnson on Shakespeare*, ed. W.K. Wimsatt, 1960.

Jones, Eldred. *Othello's Countrymen*, 1965.

Jones, Emrys. *Scenic Form in Shakespeare*, 1971.

Jorgensen, P. *Shakespeare's Military World*, 1956.

Kennedy, Dennis. *Looking at Shakespeare*, Cambridge University Press, 1993.

Knight, G.W. 'The *Othello* music', in *The Wheel of Fire*, 1930.

Leavis, F.R. 'Diabolic intellect and the noble hero', in *The Common Pursuit*, 1952.

Matthews, G.M. 'Othello and the dignity of man', in *Shakespeare in a Changing World*, ed. A. Kerttle, 1964.

McMillin, Scott. 'The *Othello* Quarto and the "foul-paper" hypothesis', *SQ* 51 (2000), 67-85.

Morozov, M.M. 'The individualization of Shakespeare's characters through imagery', *S. Su.* 2 (1949), 83-106.

Muir, K. *The Sources of Shakespeare's Plays*, 1977.

Murray, Timothy. *Like a Film: Ideological Fantasy on Screen, Camera, and Canvas*, Routledge, 1993.

Neill, Michael. *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*, Clarendon Press, 1997.

Neill, Michael. '"Mulattos", "Blacks", and "Indian Moors": Othello and early modern constructions of human difference', *SQ* 49 (1998), 361-74.

Newman, Karen. *Fashioning Femininity and English Renaissance Drama*, University of Chicago Press, 1991.

Okri, Ben. 'Meditations on *Othello*', *West Africa*, 23-30 March 1987, 562-4, 618-19.

Parker, Patricia and Geoffrey Hartman, eds. *Shakespeare and the Question of Theory*, Routledge, 1985.

Pechter, Edward. *Othello and Interpretive Traditions*, University of Iowa Press, 1999.

Potter, Lois. *Shakespeare in Performance: Othello*, Manchester University Press, 2002.

Quarshie, Hugh. *Second Thoughts about Othello*, International Shakespeare Association Occasional Paper No. 7, Chipping Camden, 1999.

Ridley, M.R. (Rd.). *Othello*, 1958.

Rosenberg, M. *The Masks of Othello*, 1961.

Ross, L. 'The use of a "fit-up" booth in *Othello*', *SQ* 12 (1961), 359-70.

Rymer, T. *The Critical Works of Thomas Rymer*, ed. C. Zimansky, 1956.

Schwartz, E. 'Stylistic impurity and the meaning of *Othello*', *SEL* 10 (1970), 293-314.

Shakespeare, *Othello*, ed. E.A.J. Honigmann. Arden Shakespeare, 3rd edn, Thomas Nelson, 1997.

Shakespeare, *The First Quarto of Othello*, ed. Scott McMillin. Cambridge University Press, 2001.

Sinfield, Alan. *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, University of California Press, 1992.

Sisson, C.J. *New Readings in Shakespeare*, 11, 1956.

Snow, Edward. 'Sexual anxiety and the make order of things'. In Susan Snyder, *Othello: Critical Essays*, Garland, 1988.

Spivack, B. *Shakespeare and the Allegory of Evil*, 1958.

Spurgeon, C. *Shakespeare's Imagery*, 1935.

Stallybrass, Peter. 'Patriarchal territories: the body enclosed'. In Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan and Nancy J. Vickers, eds., *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago University Press, 1986.

Sternfeld, F.W. *Music in Shakespearean Tragedy*, 1963.

Stewart, J.I.M. *Character and Motive in Shakespeare*, 1949.

Stockholder, K.S. '"Egregiously an ass": chance and accident in *Othello*', *SEL* 13 (1973), 256-72.

Stoll, E.E. *'Othello': An Historical and Comparative Study*, 1915 (ed. used 1963).

Traub, Valerie. *Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*, London, Routledge, 1992.

Tynan, K. *'Othello': The National Theatre Production*, 1997.

Vaughan, Virginia Mason. *Othello: a Contextual History*, Cambridge, 1994.

Walker, A. 'The 1622 quarto and the First Folio text of *Othello*', *S. Sur.* 5 (1962), 16-24.

-------------- *Textual Problems of the First Folio*, 1953.

Walker, A., and J. Dover Wilson (ed.). *Othello*, 1957.

Walton, J. *The Quarto Copy for the First Folio of Shakespeare*, 1971.

West, R. 'The christianness of Othello', *SQ* 15 (1964), 333-43.

Williams, P. 'The FI *Othello* copy-text', *Papers of the American Bibliographical Society* 63 (1969), 23-5.

Wilson, H.S. *On the Design of Shakespearean Tragedy*, 1958.

للمترجم

١ - فى النقد واللغة :

النقد التحليلى	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٦٣ - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
فن الكوميديا	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٠ الأنجلو المصرية (نقد) .
الأدب وفنونه	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٤ - الثقافة الجماهيرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
المسرح والشعر	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٦ دار غريب (نقد) .
فن الترجمة	* (دراسة لغوية) الطبعة الأولى ١٩٩٢ لونجمان، (ط٨-٢٠٠٤) .
فى الأدب والحياة	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٣ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
التيارات المعاصرة فى الثقافة العربية	* ١٩٩٤ - مكتبة الأسرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
قضايا الأدب الحديث	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٥ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
المصطلحات الأدبية الحديثة	* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٦ -

		(لونجمان) الطبعة الثانية (١٩٩٧) لونجمان . (ط ٣ - ٢٠٠٢) .
الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق	*	(فى اللغة والأدب) الطبعة الأولى ١٩٩٧ (لونجمان) (ط ٢ - ٢٠٠٢)
مرشد المترجم	*	(مدخل إلى التحولات الدلالية والفروق اللغوية (لونجمان) ٢٠٠٠.
نظرية الترجمة الحديثة	*	(مقدمة لمبحث دراسات الترجمة) (لونجمان) ٢٠٠٣.

ب - أعمال إبداعية :

جاسوس فى قصر السلطان	*	(مسرحية شعرية) قدمت على المسرح فى عام ١٩٩٢ ونشرت ١٩٩١ هيئة الكتاب . .
رحلة التنوير	*	(مسرحية وثائقية مع سمير سرحان والمادة العلمية لسامح كريم) قدمت على المسرح عام ١٩٩١ ونشرت ١٩٩٢ هيئة الكتاب .
ليلة الذهب	*	أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب .
حلاوة يونس	*	أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب .
السادة الرعاع	*	(مسرحية) ١٩٩٣ هيئة الكتاب .
الدرويش والغازية	*	(مسرحية) ١٩٩٤ هيئة الكتاب .
أصداء الصمت	*	ديوان شعر ١٩٩٧ هيئة الكتاب .
واحات العمر	*	سيرة أدبية ١٩٩٨ هيئة الكتاب .
واحات الغربة	*	سيرة أدبية ١٩٩٩ هيئة الكتاب .
حورية أطلس	*	ديوان شعر ٢٠٠١ هيئة الكتاب .
حكايات من الواحات	*	سيرة أدبية ٢٠٠٢ هيئة الكتاب .
الجزيرة الخضراء	*	رواية ٢٠٠٣ هيئة الكتاب .
طوق نجاة	*	ديوان شعر ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
حكاية معزة	*	قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
زوجة أيوب	*	قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .

جـ - مترجمات *إلى العربية* :

الرجل الأبيض فى مفترق الطرق	* القاهرة - جمعية الوعى القومى - ١٩٦١ (نقد) .
حول مائدة المعرفة	* القاهرة - مؤسسة فرانكلين - ١٩٦٢ (نقد) .
درايدن والشعر المسرحى	* (مع مجدى وهبة) الطبعة الأولى دار المعرفة - ١٩٦٣ ، الطبعة الثانية الأنجلو ١٩٨٢ ، الطبعة الثالثة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ .
ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزى	* الطبعة الأولى الأنجلو ١٩٨٠ ، الطبعة الثانية - هيئة الكتاب ١٩٩٤ .
الفردوس المفقود (ملتون)	* الجزء الأول ١٩٨١ - هيئة الكتاب (نقد) .
الفردوس المفقود	* الجزء الثانى ١٩٨٦ - هيئة الكتاب .
روميو وچوليت (شيكسبير)	* (إعداد مسرحى غنائى) دار غريب ١٩٨٦ (نقد)
تاجر البندقية (شيكسبير)	* ١٩٨٨ هيئة الكتاب .
عيد ميلاد جديد (اليكس هيلى)	* ١٩٨٩ - مركز الأهرام للترجمة والنشر .
يوليوس قيصر (شيكسبير)	* ١٩٩١ - هيئة الكتاب .
حلم ليلة صيف (شيكسبير)	* ١٩٩٢ - هيئة الكتاب .
روميو وچوليت (شيكسبير)	* (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٣ .
الملك لير (شيكسبير)	* (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٦ .
هنرى الثامن (شيكسبير)	* (الترجمة النثرية الكاملة الأولى) هيئة الكتاب ١٩٩٧ .
سيرة النبى محمد ﷺ	* (كارين آرمسترونج - سطور - ١٩٩٨ (مع د. فاطمة نصر) .
القدس	* (كارين آرمسترونج - سطور - ١٩٩٨ (مع د. فاطمة نصر) .
مأساة الملك ريتشارد الثانى (شيكسبير)	* هيئة الكتاب - ١٩٩٨ .
معارك فى سبيل الإله	* (كارين آرمسترونج - سطور - ٢٠٠٠ (مع د. فاطمة نصر) .
مختارات من الشعر الرومانسى للشاعر وردزورث	* مع مقدمة - هيئة الكتاب ٢٠٠٢ .
دون چوان	* ملحمة ساحرة للورد بايرون، هيئة الكتاب ٢٠٠٣.

العـاصـفـة * مسرحية لشيكسبير، هيئة الكتاب ٢٠٠٤ .

هاملت * مسرحية لشيكسبير، هيئة الكتاب ٢٠٠٤ .

مؤلفات بالإنجليزية :

Dialectic of Memory : A Study of Wordsworth s Little Prelude, Cairo 1981, State Publishing House (GEBO) .

Lyrical Ballads 1798 : ed with an introduction, Cairo, GEBO, 1985.

Varieties of Irony : an Essay on Modern English Poetry, Cairo, GEBO, 1985, 2nd ed. 1994 .

Naguib Mahfouz Nobel 1988 : a Collection of critical essays (Cairo, GEBO, 1989).

Prefaces to Arabic Literature : (the post - Mahfouz era) with a miniature anthology of modern arabic Poetry since the 1970s by M.S. Farid, Cairo GEBO, 1994 .

The Comparative Tone : Essays in Comparative Literature, with a Bibliography of Arabic Literature in Translation by M.S. Farid. GEBO, 1995.

Comparative Moments, : Essays in Comparative Literature and an Anthology of Post-modernist Arabic poetry in Egypt, with appendices by M. S. Farid, GEBO, 1996 .

On Translating Arabic : A Cultural Approach, Gebo, 2000.

The Comparative Impulse, with M. S.El-Komi & M.S. Farid, GEBO, 2001.

مترجمات إلى الإنجليزية :

Marxism and Islam : (by Mostafa Mahmoud), Cairo, Dar Al-Maaref. 1977 (reprinted several times. the last in 1984).

Night Traveller : (by Salah Abdul-Saboor) with an introduction By S. Sarhan. Cairo, GEBO, 1979, 2nd ed. Cairo, 1994.

The Quran : an attempt at a modern reading, : (by Mostafa Mahmoud) Cairo, 1985.

The Music of Ancient Egypt : (by M. Al-Hifni) Cairo. 1985 Belgrade. MPH, 1985. 2nd ed. Cairo (in the Press).

The Trial of an Unkown Man : (by Izz El-Din Ismail) Cairo, GEBO 1985.

Modern Arabic Poetry in Egypt : an anthology with an introduction Cairo, GEBO, 1986.

The Fall of Cordova : (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1989.

The Language of Lovers' Blood, (by Farooq Shooshah) Cairo GEBO, 1991.

Time to Catch Time : (by Farooq Shooshah) Cairo, GEBO, 1996.

A Thousand Faces has the Moon : (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1997.

Shrouded by the Branches of Night : (by M. Al-Faytovre) Cairo, GEBO, 1997.

Leila and the Madman (Laila wal-Majnoun) : (by Salah Abdul-Saboor). Cairo, 1998.

An Ebony Face (by Farooq Shooshah) : Cairo, GEBO, 2000.

Time in the Wilderness : (Habiba Mahammadi) Cairo, GEBO, 2001.

On the Name of Egypt (salah Jaheen) Cairo, GEBO, 2002.

Short Stories (Mona Ragab) with A. Gafary, Cairo, GEBO, 2002.

Modernist and Postmodernist Arabic Poetry in Egypt, Cairo, GEBO, 2002.

Songs of Guilt and Innocence, a Selection of M. Adam's verse, GEBO, 2003.

Angry Voices, an anthology of the off-beat poetry of the 1990s in Egypt, : Arkansas Univ. Press, USA, 2003.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٥٧٤٩/٢٠٠٥

I.S.B.N. 977 - 01 - 9531 - 6